



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Proyecto de Innovación

Convocatoria 2017-2018

Nº de proyecto 7

Título del proyecto: Base de Datos Digital de Iconografía Medieval (VIII Parte)

Nombre del responsable del proyecto: Irene González Hernando

Centro: Facultad de Geografía e Historia

Departamento: Historia del Arte

Objetivos propuestos en la presentación del proyecto

Los objetivos propuestos en la solicitud del proyecto titulado *Base de Datos Digital de Iconografía Medieval (VIII Parte)* se concretaron en cuatro ejes de actuación que fueron los siguientes:

1. Consolidación del corpus ya existente de entradas en la *Base de Datos de Iconografía Medieval* incorporando aspectos menos tratados hasta el momento, como la representación visual de la vida cotidiana o el desarrollo de la ciencia y la técnica, complementándolos con los grandes temas hagiográficos y bíblicos, que han sido los que tradicionalmente han recibido más atención por parte de los investigadores.
2. Publicación en edición impresa, en la revista semestral *RDIM*, con distribución de dicha publicación a las instituciones públicas relevantes, asegurando su disponibilidad en la red de bibliotecas universitarias, de los museos nacionales y de las bibliotecas municipales.
3. Celebración de un Seminario de Iconografía Medieval durante el periodo lectivo del curso 2017-2018 para difundir los resultados del proyecto entre alumnos y profesores.
4. Consolidación del uso de la *Base de Datos de Iconografía Medieval* como punto de partida en la planificación docente de las asignaturas de Grado y Máster que incluyan contenido iconográfico, tanto en actividades de naturaleza teórica como práctica.

Objetivos alcanzados

Los distintos objetivos propuestos en la solicitud del proyecto nº 7 se han alcanzado a lo largo del curso 2017-2018, concretándose del siguiente modo:

1. **Aumento del corpus de entradas iconográficas** con 13 nuevas voces cuyos títulos y autores son los siguientes:
 - El instrumental quirúrgico (Irene González Hernando) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/instrumentalquirurgico>]
 - La esfera armilar (Azucena Hernández Pérez) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/esfera-armilar>]
 - La flor de lis (Diana Olivares Martínez) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/flordelis>]
 - La mitra episcopal (Ángel Pazos López) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/mitra-episcopal>]
 - La Rueda de la Fortuna (Diana Lucía Gómez Chacón) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rueda-fortuna>]
 - La sangría (Irene González Hernando) [disponible en <http://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/sangria>]
 - La Virgen del Socorro (Silvia Alfonso Cabrera) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/virgen-del-socorro>]

- La Visitación (Francisco de Asís García García) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/visitacion>]
- Las cruces de consagración (Ángel Pazos López) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/cruces-consagracion>]
- Los matraces (Azucena Hernández Pérez) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/matraz>]
- Los siete sacramentos (Ángel Pazos López) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/siete-sacramentos>]
- Santa Úrsula y las once mil vírgenes (Diana Lucía Gómez Chacón) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/santa-ursula>].
- Simón de Trento (Silvia Alfonso Cabrera) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/simon-trento>]

Estas entradas han acrecentado y completado los distintos apartados temáticos de la base de datos, concretamente las secciones siguientes: “Nuevo Testamento”, “Santos”, “La divinidad y su entorno”, “La Iglesia y sus ritos”, “Sociedad, cultura y civilización”, “Personajes y acontecimientos”, “Ciencia y Técnica”, “Literatura y mundo librario”.

Asimismo, aprovechando la nueva configuración visual de la web institucional de la UCM en marcha desde abril de 2017, se ha reformulado al completo la web del proyecto <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/>, tanto en su forma como en su contenido. En su forma se han tenido en cuenta dos premisas: 1) que los contenidos tuviesen una clara legibilidad tanto en los dispositivos móviles como en los ordenadores de sobremesa; 2) que los contenidos se presentasen siguiendo las pautas de accesibilidad universal. De la buena legibilidad en dispositivos móviles se ha ocupado Tomás Ibañez Palomo, revisando los botones superiores de la web, agregando anclas y enlaces para llevar a las distintas secciones, sustituyendo los listados por casillas de clasificación, ajustando las imágenes por porcentajes de modo que al leerlas en distintos dispositivos se ampliasen proporcionalmente, poniendo descriptores de las distintas secciones, evitando espacios en blanco de una columna a otra cuando la información se desplegaba en varias cajas de texto, etc. De cumplir los criterios de accesibilidad universal se han ocupado Irene González Hernando y Ángel Pazos López, quienes han cursado el seminario “*Accesibilidad universal de material docente inclusivo*” que es parte del Plan de Formación del PDI y han pasado la web por distintos test de accesibilidad para comprobar que las tipografías, los contrastes cromáticos y los descriptores existentes eran los adecuados.

En cuanto a los contenidos, se ha revisado pormenorizadamente la sección “iconografía online” que contiene más de 150 entradas iconográficas (<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/iconografia-online>), haciendo una nueva clasificación temática más acorde con los contenidos generados a lo largo de los distintos proyectos. El árbol de contenidos actual es el siguiente:

1. Temas cristianos:
 - a. Antiguo Testamento
 - b. Nuevo Testamento

- c. Santos
 - d. Escatología y final de los tiempos
 - e. Vicios y virtudes
 - f. La divinidad y su entorno
 - g. La Iglesia y sus ritos
2. Temas islámicos
 3. Animales reales y fantásticos
 4. Sociedad, cultura y civilización
 5. Ciencia y Técnica
 6. Literatura y mundo librario
 7. Personajes y acontecimientos
 8. Pervivencias de la Antigüedad

En este sentido, distintas entradas iconográficas se han cambiado de categoría temática para buscar una mayor coherencia y facilitar su búsqueda.

Asimismo, cada una de las más de 150 entradas iconográficas que componen esta sección se han revisado pormenorizadamente, de modo que en todas ellas se indicase cómo citarlas y si sus autores habían desarrollado publicaciones más extensas sobre el mismo tema. Igualmente se han ido incluyendo *keywords*, *abstracts* y títulos en inglés en las distintas entradas para facilitar la búsqueda en este idioma. En la actualidad, hay un 70% de las entradas que ya contienen esta información.

También en el plano de los contenidos se ha revisado la sección “recursos” (<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/recursos>) proponiendo una clasificación más clara, con las siguientes categorías: manuscritos, museos, pintura mural, escultura, vidriera, artes suntuarias y repositorios bibliográficos. Cuando el número de recursos era extenso, como en el caso de “manuscritos”, estos se han organizado por idioma de búsqueda (<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/webs-manuscritos>). También se han reubicado algunos recursos en las nuevas categorías y se han añadido otros nuevos, muy especialmente en la categoría “repositorios bibliográficos” que es de nueva creación (<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/repositorios>).

2. **Publicación en edición impresa de la revista semestral *RDIM***, incluyendo en ella algunos contenidos del proyecto que resultaban de gran interés y que aún no habían sido objeto de publicación, así como otros trabajos inéditos de autores externos al proyecto y especialistas en iconografía medieval. En efecto, en los dos últimos números de *RDIM* han primado los trabajos de autores externos, en pos de buscar la máxima apertura editorial así como diversificar enfoques y acercamientos al repertorio temático medieval. Los trabajos de autores externos son de gran valor ya que han sido elaborados por profesores titulares de universidad (Guadalupe Seijas y Cristina Martín Puente), recientes doctores (Francisco Sayáns y Teresa Izquierdo) y doctorandos en un proceso avanzado de redacción de sus tesis doctorales (Antonio

Pio di Cosmo). Además se ha dado cabida a jóvenes investigadores cuyos trabajos fin de Grado habían sido dirigidos por miembros del proyecto y habían tenido menciones especiales por su calidad (caso de los textos de María Luisa Barrero cuyo TFG fue dirigido por Irene González, Iván Torrico cuyo TFG fue dirigido por Helena Carvajal González, y Helena Palacios cuyo TFG fue dirigido por Laura Rodríguez Peinado). De este modo se ha intentado recoger parte de la filosofía que inspira los proyectos de innovación docente, en los que se procura generar diálogo entre los distintos actores del sistema educativo, y que haya un proceso de enseñanza-aprendizaje que sea participativo y que se retroalimente, en el que participen colaborativamente profesores y estudiantes. En definitiva, se ha procurado potenciar un aprendizaje bidireccional docente-discente frente a una enseñanza unidireccional profesor- alumno.

Siguiendo esta premisa, durante la ejecución del proyecto (curso 2017-2018) se han editado dos números completos de la Revista con un total de 10 artículos, a los que han contribuido decididamente los miembros del proyecto, implicándose en las tareas de pilotaje, revisión, redacción, maquetación y gestión económica. En la redacción han participado Laura Rodríguez Peinado y Santiago Manzarbeitia Valle. En el pilotaje han colaborado Francisco de Asís García García, Diana Olivares Martínez, Diana Lucía Gómez-Chacón e Irene González Hernando. En la revisión de contenidos han ayudado Herbert González Zymla, Santiago Manzarbeitia Valle, Helena Carvajal González, Azucena Hernández Pérez y Matilde Azcárate Luxán. De las tareas de maquetación se han ocupado Víctor Rabasco García, Tomás Ibáñez Palomo y Silvia Alfonso Cabrera. La gestión económica la ha llevado a cabo Irene González Hernando.

Así, el **Vol. IX-Núm.18-Diciembre 2017** está compuesto por los artículos “Enseñas y sellos de peregrino...” (María Luisa González Barrero), “I motivi erranti della regalità...” (Antonio Pio di Cosmo), “Nuevas consideraciones en torno a la iconografía del obrador...” (Teresa Izquierdo Aranda), “Rut” (Guadalupe Seijas de los Ríos-Zarzosa), “San Roque, el peregrino antipestífero de Montpelier” (Iván Torrico Lorenzo) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-18>]; y el **Vol. X - Núm. 19- Junio 2018** está compuesto por los artículos “La ascensión de Alejandro Magno...” (Laura Rodríguez Peinado), “La representación iconográfica de Ovidio...” (Cristina Martín Puente), “La sibila: iconografía e iconología” (Santiago Manzarbeitia Valle), “La sibila en la Edad Media” (Helena Palacios Jurado), “El ciclo de Casiopea...” (Francisco Sayáns Gómez) [disponible en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-19>]

La impresión de la revista, en la que se ha empleado la totalidad de la financiación del proyecto, ha posibilitado que esta pueda estar disponible en la red de bibliotecas universitarias y académicas, dando continuidad a una difusión iniciada en años anteriores. Con los 750 € de financiación del proyecto se han impreso los nuevos números 18 y 19 (35 ejemplares del nº 18 + 26 ejemplares del nº 19) y los números antiguos 1, 2, 3 y 4 (35 ejemplares de los nº 1, 2 y 3 + 26 ejemplares del nº 4) que se han reimpresso para poder donar series completas a las bibliotecas. Actualmente RDIM está disponible en las siguientes instituciones españolas: CSIC y Universidades Complutense, de Córdoba, Sevilla, Granada, Zaragoza, Rovira i

Virgili, Valencia, León. Asimismo, está disponible en las siguientes bibliotecas anglosajonas: London School of Economics and Political Science y Universidades de Oxford (Bodleian Library), College London, York, Bath, Edinburgh, Aberystwyth, Hull, Robert Gordon, Sheffield y Strathclyde. En otras instituciones españolas y extranjeras se han dejado ejemplares aunque aún están pendientes de catalogación.

3. **Celebración de un seminario** el 24 de abril de 2018 para difundir los resultados del proyecto entre alumnos y profesores, titulado "El eclecticismo en la Edad Media: mito, ciencia y religión". En él participaron seis miembros del proyecto dando a conocer sus aportaciones recientes a la Base de Datos: Santiago Manzarbeitia Valle con "La Sibila medieval"; Herbert González Zymla con "Aracné: un relato ovidiano en la Baja Edad Media"; Irene González Hernando con "Instrumentos quirúrgicos de uso médico: el legado Antiguo en la ciencia Medieval"; Víctor Rabasco García con "De Roma a al-Andalus. Desarrollo de la técnica y significado del arco de dovelas alternas"; Ángel Pazos López con "De la interacción entre judíos, cristianos y musulmanes: transferencias litúrgicas y anacronismos en el repertorio cristiano medieval" y Tomás Ibáñez Palomo con "Web del proyecto". El seminario tuvo una excelente acogida de público, contando aproximadamente con 60 asistentes, entre los que había alumnos de Grado, Máster y Doctorado. Más información en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/seminario-5>
4. **Utilización de nuestra Base de Datos en la planificación de algunas de las actividades docentes, teóricas y prácticas.** Así pues, esta ha sido incluida bien en los propios programas de las asignaturas bien en los recursos disponibles en los respectivos Campus Virtuales. Además ha servido para la realización de actividades prácticas o de seminario, como en la asignatura "Iconografía Medieval" del Grado de Historia del Arte (impartida por la prof. Azcárate Luxán) y en la asignatura "Representaciones Iconográficas y Simbólicas Medievales" del Máster de Estudios Medievales (impartida por la prof. Rodríguez Peinado).

Metodología empleada en el proyecto

Los materiales de este proyecto se han realizado siguiendo el método iconográfico de análisis de obras de arte, para el que hay una extensa bibliografía, entre la que se puede citar los siguientes títulos: AZCÁRATE LUXÁN, M. (1985), "Contribución metodológica al análisis iconográfico del arte sagrado", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 61, pp. 213-230; BIALOSTOCKI, J. (1973), "Iconography", en WIENET, Ph.P., *Dictionary of the History of Ideas*, New York, vol. II, pp. 524-541; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A. (1995), *Introducción al método iconográfico*, La Coruña; FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1982), *Teoría y Metodología de la Historia del arte*, Barcelona, pp. 128-133; GARCÍA MAHIQUES, Rafael (2008), *Iconografía e iconología*, Madrid; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. (1990), *Método iconográfico*, Vitoria; HATT, M. y KLONK, C. (2006), *Art History. A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester, pp. 96-119; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1989), "Iconografía e iconología como métodos de la historia del arte", *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. II, nº 3, pp. 1- 13; MORALEJO, S. (2004), *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid; PANOFSKY, E. (1939), "Introduction", *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, pp. 3-31; PANOFSKY, E. (1955), "Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art", *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, New

York, pp. 51-82; RODRÍGUEZ LÓPEZ, I. (2005), *Introducción general a los estudios iconográficos y su metodología*, E-excelence, www.liceus.com; SEBASTIÁN, S. (1994), *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid; VAN STRATEN, R. (1994), *An Introduction to Iconography*, Reading (UK).

Cada una de las entradas iconográficas es una síntesis de los aspectos más significativos del tema tratado, con una extensión aproximada de 1.000-2.000 palabras. Está conformada por un apartado general (denominado “estudio iconográfico”) en que se explican conjuntamente el tema, sus orígenes, sus fuentes, sus principales variantes iconográficas, sus precedentes y conexiones, así como su extensión geográfica y cronológica. A esto se añade una selección de obras significativas, correctamente identificadas indicando fechas de realización, lugar de conservación y técnicas empleadas. Asimismo se incorpora una bibliografía específica para cada una de las entradas, en la que se incluyen artículos de revistas y textos de investigación actuales, incorporando los hipervínculos de aquellos disponibles en línea. Todo ello se complementa con un *abstract* breve en inglés y una enumeración de palabras claves en español e inglés, así como la indicación de los derechos de autor según la licencia Creative Commons. A modo de ejemplo puede verse la siguiente entrada: <http://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/matraz>

Para la elaboración de los contenidos didácticos, hemos empleado fundamentalmente los fondos bibliográficos de la UCM y de la red de bibliotecas públicas de Madrid, así como las bases de datos y recursos electrónicos disponibles en red, de los que una selección consta en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/recursos>. Además hemos empleado la plataforma Web de la Complutense para alojar los resultados del proyecto, tal como se ha venido haciendo años precedentes, para lo que se ha contado con personal del equipo con la formación adecuada para acceder a la red interna de la universidad y actualizar los contenidos desarrollados.

Recursos humanos

Para desarrollar este proyecto se ha contado con un total de 16 personas, siendo quince de ellos docentes e investigadores del Dpto. de Historia del Arte de la UCM. Por orden alfabético las personas adscritas al Dpto. de Historia del Arte de la UCM son las siguientes: Silvia Alfonso Cabrera (investigadora predoctoral), Matilde Azcárate Luxán (prof. titular), Helena Carvajal González (prof. asociada), Francisco de Asís García García (colaborador honorífico de la UCM e investigador postdoctoral del Instituto de Estudios Medievales de la Universidad de León), Irene González Hernando (prof. contratada doctora interina), Herbert González Zyma (prof. contratado doctor interino), Azucena Hernández Pérez (colaboradora honorífica y doctora en historia del arte desde 29 de junio 2017), Tomás Ibáñez Palomo (alumno UCM de máster e investigador predoctoral contratado), Diana Lucía Gómez-Chacón (colaboradora honorífica de la UCM y profesora del CSDMM – Universidad Politécnica de Madrid), Santiago Manzarbeitia Valle (prof. titular), Diana Olivares Martínez (colaboradora honorífica y doctora en historia del arte desde 12 de abril de 2018), Ángel Pazos López (investigador predoctoral contratado), Laura Rodríguez Peinado (prof. titular), Víctor Rabasco García (investigador predoctoral y PDI en formación) y Noelia Silva Santa-Cruz (prof. contratada doctora interina). Además se ha contado con la colaboración de Mónica Ann Walker Vadillo, investigadora externa y doctora por la UCM.

Los 16 miembros de este proyecto componen un equipo consolidado, con interés en trabajar conjuntamente, lo que han ido demostrando desde la concesión del primer PIMCD (en 2009), compartiendo asignaturas (Iconografía Medieval, Programas Iconográficos en el Arte Medieval, Historia del Arte Medieval, Arte de las Primeras Civilizaciones, etc.), elaborando publicaciones colectivas (fundamentalmente para la revista *Anales de Historia del Arte* y para la *Revista Digital de Iconografía Medieval*), organizando congresos (Jornadas Complutense de Arte Medieval desde 2007, Encuentros Complutenses de Jóvenes Investigadores en Historia del Arte desde 2009, Seminarios del Proyecto de Innovación desde 2013, sesiones anuales en el International Medieval Congress Leeds entre 2009-2012 y en 2015, Seminarios “Imago et locus”, “Imago et forma” e “Imago et sensus” entre 2009 y 2012, Congresos de Innovación y Buenas Prácticas Docentes en el Grado de Historia del Arte entre 2009 y 2011, Seminario de los Doctorandos del Dpto. de Historia del Arte Medieval desde 2016, etc.) y formando parte de los grupos de investigación Complutense.

Desarrollo de las actividades

Las actividades vinculadas al proyecto de innovación se han desarrollado de acuerdo al cronograma que establecimos en la memoria de solicitud del mismo.

Así, tras conocer la resolución final de concesión de proyecto, se distribuyeron las tareas y se coordinó el trabajo de todos los miembros del grupo de tal modo que hubiese uniformidad de criterios y se fuesen cumpliendo los plazos. La coordinación de un grupo numeroso como el nuestro, con 16 personas integradas en él, solo ha sido posible gracias a una comunicación fluida posibilitada a través de reuniones personales e un intercambio regular de correos electrónicos. El hecho de que el lugar de trabajo de la mayor parte de nosotros sea el mismo, el Dpto. de Historia del Arte de la UCM, ha posibilitado este intercambio constante y regular de opiniones y puntos de vista, prácticamente semanal, aprovechando nuestras horas de trabajo en los respectivos despachos de la facultad de Geografía de Historia.

Así a lo largo del curso 2017-2018 se ha trabajado simultáneamente en ocho ámbitos que mencionamos sucintamente aquí, remitiendo al apartado “Objetivos alcanzados” para evitar reiteraciones:

- 1) **Redacción de 13 entradas iconográficas.** Responsables: Silvia Alfonso, Francisco A. García, Irene González, Azucena Hernández, Diana Lucía, Diana Olivares y Ángel Pazos.
- 2) **Redacción de abstracts nuevos** para uniformar las entradas iconográficas, pues algunas de las realizadas entre 2009 y 2016 carecían de él. Responsables de esta tarea: Francisco de A. García, Silvia Alfonso, Helena Carvajal, Irene González, Azucena Hernández, Diana Lucía, Diana Olivares.
- 3) **Edición de la revista asociada (RDIM):** publicados los números relativos a diciembre 2017 y junio 2018 con un total de 10 artículos. Responsables de esta tarea: Silvia Alfonso, Matilde Azcárate, Helena Carvajal, Francisco de A. García, Herbert González, Irene González, Azucena Hernández, Tomás Ibáñez, Diana Lucía, Santiago Manzarbeitia, Diana Olivares, Laura Rodríguez y Víctor Rabasco.

- 4) **Organización del seminario anual de iconografía.** Participación como ponentes de 6 miembros del proyecto (Herbert González, Irene González, Tomás Ibáñez, Santiago Manzarbeitia y Víctor Rabasco). Celebrado el 24 de abril de 2018.
- 5) **Difusión del proyecto y la revista en las redes sociales propias** (<https://twitter.com/BDIMedieval>). Responsables: Silvia Alfonso y Tomás Ibáñez.
- 6) **Integración del proyecto en las actividades teórico-prácticas de cada una de las asignaturas impartidas.** En el curso académico 2017-2018 las asignaturas en que se ha trabajado con el proyecto han sido “Iconografía Medieval” del Grado de Historia del Arte (impartida por la prof. Azcárate Luxán), en la asignatura “Representaciones Iconográficas y Simbólicas Medievales” del Máster de Estudios Medievales (impartida por la prof. Rodríguez Peinado), y en la asignatura “Estética y simbología de las religiones” del Máster de Ciencias de las Religiones (impartida por el prof. Santiago Manzarbeitia Valle).
- 7) **Actualización y ampliación de la web del proyecto.** Responsables: Irene González y Tomás Ibáñez.
- 8) **Medición de los indicadores cuantitativos relativos al proyecto.** Responsable: Ángel Pazos

La última actividad ha sido **revisar el trabajo conjunto de todo el equipo** (responsable: Irene González) y **editar y maquetarlo para subirlo a la página web** del proyecto (responsables: Irene González, Tomás Ibáñez y Ángel Pazos).

Anexos

Se añaden como anexos, las entradas iconográficas realizadas en 2017-2018 (anexos 1-13), los dos números de *RDIM* publicados en diciembre 2016 y junio 2017 (anexos 14-15) y el cartel del V Seminario del Proyecto de Innovación celebrado en abril 2018 (anexo 16).

Visitación

Visitation

Autor: Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA fagarcia@ucm.es

Palabras clave: Virgen María; Santa Isabel; San Juan Bautista; salutación; maternidad.

Keywords: Virgin Mary; Saint Elisabeth; Saint John the Baptist; salutation; maternity.

Fecha de realización de la entrada: 2017

Cómo citar esta entrada: GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2017): "Visitación", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/visitacion

© Texto bajo licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International" (CC BY-NC-ND 4.0)



Visitación procedente de Passau (Alemania), c. 1420. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. Pl.O.2401.

Foto: Francisco de Asís García García (bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0)

Abstract

The medieval iconography of the Visitation (Lk 1, 39-56) offers gestural variations for the representation of the encounter of Mary and Elizabeth, sometimes witnessed by other characters. In the late Western Middle Ages the hierarchical differentiation between its protagonists and their pregnancy were underlined, giving rise to specific formulas such as the depiction of the foetus in utero. The Visitation constitutes a common scene in cycles of the Infancy and in Marian cycles, and it took special relevance in the Late Middle Ages due to its liturgical commemoration and involvement in devotional practices.

Estudio iconográfico

El tema de la Visitación alude al pasaje evangélico de Lucas 1, 39-56 que relata cómo María, conocedora en la Anunciación del estado gestante de su prima Isabel, acudió a visitarla tras concebir a Jesús. En el momento del encuentro, ante el saludo mariano, el Bautista se regocijó en el vientre de Isabel, y esta bendijo a la madre del Mesías y a su vástago inspirada por el Espíritu Santo. María entonó el canto del *Magnificat* como acción de gracias y permaneció tres meses con ella. La importancia del tema estriba, entre otros factores, en constituir un primer testimonio de la Encarnación y de la divinidad de Cristo. Los primeros comentaristas del pasaje destacaron este aspecto y el papel precursor asignado a San Juan Bautista. Con el tiempo fueron añadiéndose acentos mariológicos a la exégesis del tema. Los textos apócrifos, sermones, himnos y demás piezas literarias (las *Homilias* de Santiago Kokkinobaphos, la *Leyenda Dorada*, las *Meditationes vitae Christi* de Pseudo-Buenaventura o ciertos relatos de visiones, entre otros) enriquecieron la narración canónica. Ofrecen detalles del viaje emprendido por la Virgen –sola y diligente, en compañía de un hijo de José, o con su propio esposo– e indagan en las motivaciones del mismo –el deseo de María de consultar a su pariente para solicitar su consejo acerca de las palabras de Gabriel–.

La iconografía medieval se centró esencialmente en la escena del encuentro entre las mujeres, de escasa complejidad compositiva y generalmente ambientada en un exterior ante la casa de Isabel o un fondo urbano. El saludo profesado fue resuelto según diversas fórmulas en función de una mayor o menor proximidad física, desde la inclinación distanciada de las figuras en señal de reconocimiento mutuo a la conversación, el abrazo –estrechando manos y brazos o juntando los cuerpos–, el beso, y el más tardío palpado del pecho y el vientre. En las representaciones, la pareja puede verse acompañada por otros personajes: Zacarías y José, dos sirvientes, las Marías hermanas de la Virgen, e incluso ángeles turiferarios o con filacterias y pajes que sostienen el manto mariano. En las versiones tardomedievales del tema en Occidente se introdujo una diferenciación jerárquica entre Isabel y María al inclinarse la primera o situarse de rodillas, honrando la maternidad divina de su prima. Asimismo, la preñez de ambas se explicitó desde el siglo XIV en imágenes características del área germánica que incluyen a los fetos en el abdomen abierto o transparente de sus madres, o bien a la altura del pecho. En ellas, frecuentemente, también el Bautista se inclina ante Cristo bendicente dentro del vientre materno, conforme a un *topos* de la literatura devocional que amplifica el sobresalto evangélico. Con todo, los primeros ejemplos de la actitud reverente de Isabel y de la visión *in utero* de Cristo y el Bautista características de la Baja Edad Media occidental se hallan en el arte bizantino del período macedónico. Algunas imágenes relacionadas con tradiciones literarias que narran visitas de Isabel y San Juan Bautista a la casa de Nazaret muestran a ambos hijos ya nacidos y presentados por sus madres. En líneas generales, la acentuación física del embarazo y de la diferencia de edad entre las protagonistas se incrementó en los últimos siglos de la Edad Media.

La iconografía medieval aporta ilustraciones de los momentos previos al encuentro, con el viaje y descanso de la Virgen en el trayecto, y algún testimonio plástico relativo a la oración del *Magnificat* –en ocasiones incorporada mediante una filacteria a la escena de la Visitación–, a la estancia de María en casa de su prima –donde asiste al nacimiento del Bautista– y al retorno al hogar.

Desde los inicios de la iconografía evangélica la Visitación fue incluida habitualmente en ciclos de la Infancia asociada a la Anunciación. Constituyó asimismo un asunto recurrente en programas marianos –se cita entre los gozos de la Virgen y es uno de los misterios del rosario– y en ciclos dedicados a San Juan Bautista. La dimensión pública de sesgo doctrinal y narrativo que cobró el tema se entrelazó con significados personales en la esfera privada. En Occidente la Visitación cobró protagonismo individual a finales de la Edad Media al asumir valores devocionales y relacionarse con la experiencia religiosa tanto comunitaria como particular. Se ha vinculado este aprecio del tema con las prácticas piadosas femeninas en ambientes monásticos y seculares, y con los valores de protección, fertilidad y descendencia. Pasó entonces a presidir retablos, dio origen a grupos escultóricos autónomos, y ocupó emplazamientos destacados en otros soportes, fruto de intereses específicos de los patronos. La institución en 1389 de la fiesta litúrgica de la Visitación, promocionada por los dominicos y revestida de valor eclesiológico en el contexto del Cisma de Occidente, fomentó la popularidad del tema en el tardomedievo, enlazando con el auge bajomedieval del culto mariano. Por lo que respecta a la cristiandad oriental, tras la Iconoclasia se aprecia un decaimiento de su representación en el ámbito de la devoción privada y sus medios visuales –donde había asumido funciones protectoras y significados asociados a la procreación–. La Visitación quedó relegada esencialmente a la ilustración de manuscritos y mantuvo su presencia en el arte monumental ligada a la narración cristológica y mariana y al ciclo visual del *Himno Akathistos*.

El sistema tipológico emparentó el pasaje con ciertos encuentros veterotestamentarios (Jetró y Moisés, Habacuc y Daniel, Judit y Osías) y, en términos compositivos, la concepción de la escena mantiene analogías visuales con el abrazo en la Puerta Dorada. La noción de María como receptáculo del Verbo encarnado expresada en las imágenes de la Visitación se manifestó, asimismo, en otras fórmulas iconográficas en torno a la gravidez de María –como la Anunciación preñada o la Virgen encinta– y en tipologías como la de la Virgen abridera.

Selección de obras

1. Mosaico absidal de la catedral de Poreč (Croacia), mediados del siglo VI.
2. Medallón bordado con la Anunciación y la Visitación, Egipto, siglos VI-VII. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 814-1903.
3. Altar del duque Ratchis de Cividale (Italia), 737-744. Cividale, Museo Cristiano.
4. *Salterio Chludov*, Constantinopla, mediados del siglo IX. Moscú, Museo Histórico, Ms. Gr. 129, fol. 85r.
5. Pinturas murales de la iglesia nueva de Tokali Kilisse, Göreme (Turquía), inicios del siglo X.
6. Placa de marfil de la catedral de Magdeburgo (Alemania), ¿Milán? c. 962-968. Múnich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 17/418.
7. Capitel del pórtico de la abadía de Saint-Benoît-sur-Loire (Francia), c. 1030.
8. *Homilias de Santiago Kokkinobaphos*, Constantinopla, c. 1140-1150. Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 1162, fols. 144v, 147r, 149r, 159r y 161v.
9. Bonnano de Pisa, relieve de la Puerta de San Raniero del transepto meridional de la catedral de Pisa (Italia), c. 1180.
10. Pinturas murales del muro meridional de la iglesia de San Jorge de Kurbinovo (Macedonia), siglo XII.
11. Frontal de altar de Santa Maria de Avià (Barcelona, España) c. 1200. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 015784-000.
12. Figuras de las jambas de la portada central de la fachada occidental de la catedral de Reims (Francia), c. 1230-1240.

13. Hoja de díptico de marfil, París (Francia), finales del siglo XIII. Florencia, Museo Nazionale del Bargello, inv. 102 C.
14. Giotto, pinturas murales de la Capilla Scrovegni de Padua (Italia), 1303-1305.
15. Maestro Enrique de Constanza (atr.), grupo escultórico de la *Visitación* del convento de St. Katharinenthal (Suiza), c. 1310-1320. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.724.
16. *Meditatione de la uita del nostro Signore Ihesu Christo* de Pseudo-Buenaventura, Italia, siglo XIV. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Ital. 115, fols. 13r-15v.
17. Trascoro de la catedral de Notre Dame de París, segundo cuarto del siglo XIV.
18. Lorenzo Monaco, *Visitación*, c. 1409. Londres, The Courtauld Gallery.
19. Taller de Konrad Witz, *El consejo de la redención*, c. 1444. Berlín, Gemaldegalerie, inv. 1673.
20. Dirk Bouts, *Tríptico de la Vida de la Virgen*, c. 1445. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P01461.
21. Sepulcro de Alonso de Cartagena (†1456) en la capilla de la Visitación de la catedral de Burgos, anterior a 1447.
22. Maestro ES, *La Visitación*, grabado alemán, mediados del siglo XV. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 37.3.3.
23. Domenico Ghirlandaio, *La Visitación*, 1491. París, Musée du Louvre, inv. 297.
24. Niculoso Francisco Pisano, Retablo cerámico de la Visitación del oratorio de Isabel la Católica, 1504. Sevilla, Real Alcázar.

Bibliografía básica

- CRESPO HELLÍN, Manuel (1992): "Maria Gravida: la iconografía del dogma de la Encarnación de Jesucristo en María", *Ars longa*, nº 3, pp. 39-45.
- GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús (1982): "La Visitación y el Nacimiento en los sepulcros góticos burgaleses", *Boletín de la Institución Fernán González*, año 61, nº 199, pp. 307-316.
- JUNG, Jacqueline E. (2007): "Crystalline Wombs and Pregnant Hearts. The Exuberant Bodies of the Katharinenthal Visitation Group". En: FULTON, Rachel; HOLSINGER, Bruce W. (eds.): *History in the Comic Mode. Medieval Communities and the Matter of Person*. Columbia University Press, Nueva York, pp. 223-237.
- KIEFER, Lisa (2001): *The Iconography of the Visitation in Italian Renaissance Art*. Tesis doctoral, Case Western Reserve University. UMI, Ann Arbor.
- LECHNER, Martin (1970): "Heimsuchung Mariens". En: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 2. F-K. Herder, Friburgo de Brisgovia, cols. 229-235.
- LECHNER, Gregor Martin (1981): *Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*. Verlag Schnell & Steiner München, Zürich.
- MÂLE, Émile (1924): *L'art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*. Librairie Armand Colin, París. [pp. 58-59 y 118]
- Ó'CARRAGÁIN, Éamonn (2003): "Between Annunciation and Visitation: Spiritual Birth and the Cycles of the Sun on the Ruthwell Cross. A Response to Fred Orton". En: KARKOV, Catherine E.; ORTON, Fred (eds.): *Theorizing Anglo-Saxon Stone Sculpture*. West Virginia University Press, Morgantown, pp. 131-187.
- OLSEN LAM, Andrea K. (2011): *The Genesis and Transformation of the Visitation in Byzantine Art*. Tesis doctoral, Johns Hopkins University, 2010. UMI – Pro Quest, UMI, Ann Arbor.
- PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1997): *La Navidad en el arte medieval*. Encuentro, Madrid. [pp. 63-80]
- RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano Tomo 1, volumen 2. Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona. [pp. 203-212]
- SCHILLET, Gertrud (1971): *Iconography of Christian Art*. Vol. 1. Lund Humphries, Londres. [pp. 55-56]
- STUDNIČKOVÁ, Milada (2011): "Archbishop Jan of Jenstein and a New Iconography of the Visitation of St Elizabeth to the Virgin Mary: Mystic Vision and its Visualization as an Instrument of Church Policy". En: OPAČIĆ, Zoë; TIMMERMAN, Achim (eds.): *Image, Memory and Devotion. Liber Amicorum Paul Crossley*. Brepols, Turnhout, pp. 113-120.
- URNER-ASTHOLZ, Hildegard (1981): "Die beide ungeborenen Kinder auf der Darstellungen der Visitatio", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 38, pp. 29-58.
- VELU, Anne-Marie (2012): *La Visitation dans l'art. Orient et Occident. V^e-XVI^e siècle*. Éditions du Cerf, París.
- VERHEYEN, Egon (1964): "An Iconographic Note on Altdorfer's Visitation in the Cleveland Museum of Art", *The Art Bulletin*, vol. XLVI, nº 4, pp. 536-539.
- Westergård, Ira (2007): *Approaching Sacred Pregnancy: the Cult of the Visitation and Narrative Altarpieces in Late Fifteenth-Century Florence*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Santa Úrsula y las once mil vírgenes

Autora: Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN dianaluc@ucm.es

Palabras clave: santa Úrsula; once mil vírgenes; Colonia; hunos; martirio; flecha; relicario; *ager Ursulanus*; santa Pinosa.

Fecha de realización de la entrada: 2018

Cómo citar esta entrada: LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, Diana (2018): "Santa Úrsula y las once mil vírgenes", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/santa-ursula

© Texto bajo licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International" (CC BY-NC-ND 4.0)



Santa Úrsula y las once mil vírgenes, ca. 1497. Breviario de la reina Isabel de Castilla, British Library, Add. 18851, fol. 474v.

Abstract

The legend of Saint Ursula emerged in 1106 as a consequence of the discovery of a series of human bones in an old cemetery in Cologne, known as *ager Ursulanus*. Saint Ursula was the daughter of the king and queen of Brittany. Her extraordinary beauty reached the ears of the English monarch, who wanted the princess to marry his son. Ursula accepted the proposal, but in return her betrothed, once baptised, would have to join her on a pilgrimage to Rome. She requested the company of ten noble maidens and one thousand female servants. In Cologne, an angel announced to the saint that the retinue would be martyred, as it finally happened. As distinctive attributes, Saint Ursula usually carries an arrow, a crown and the palm of martyrdom. The iconographic cycles based on the life of Saint Ursula mainly date from the 14th and 15th centuries.

Estudio iconográfico

Entre las principales fuentes literarias sobre la vida y martirio de santa Úrsula y las 11.000 vírgenes destacan la *Historia regum Britanniae* de Godofredo de Monmouth (ca. 1136), el *Liber revelationum de sacro exercitu virginum Coloniensium*, redactado entre 1156 y 1157 por la religiosa benedictina Elisabeth de Schönau, inspirada en la *Passio* de la santa escrita en el siglo X, y el relato embellecido por el beato Hermann Joseph de Steinfeld. A los mencionados textos se suma la *legenda* de la santa recogida por Jacopo da Varazze en su *Leyenda dorada*.

La leyenda de santa Úrsula surgió en 1106, a raíz del hallazgo de una serie de huesos humanos en un antiguo cementerio de Colonia, conocido como *ager Ursulanus* por una inscripción que mencionaba a una *virgo Ursula*, fallecida a los dieciocho años de edad. Santa Úrsula era hija de los reyes de Bretaña. Su belleza llegó a oídos del monarca de Inglaterra, quien envió emisarios para pedir la mano de la princesa para su hijo Etéreo, o Conan, según el testimonio de Godofredo de Monmouth. En caso de declinar su petición, Inglaterra declararía la guerra a Bretaña. Úrsula aceptó la propuesta, pero a cambio su prometido debía ser bautizado y marchar con ella en peregrinación a Roma. Para ello solicitó que la acompañasen diez doncellas nobles, y mil sirvientas para cada una de ellas.

En Colonia, un ángel le anunció a la santa que en Roma sería martirizada en compañía de las vírgenes que le acompañaban. En Basilea, el papa Ciriaco supo que encontraría el martirio junto a santa Úrsula. Entonces, renunció al papado y se unió a la comitiva, ejemplo que siguieron otros prelados que decidieron acompañar a las jóvenes en su viaje. Una vez en Roma, dos generales del ejército, Máximo y Africano, preocupados por la devoción que despertaba la comitiva encabezada por santa Úrsula, ordenaron matarlos a todos. Avisaron al jefe de los hunos que, en breve, llegarían a Colonia, de regreso a Bretaña. A su llegada, todos los miembros de la comitiva fueron asesinados. Sin embargo, deslumbrado por su belleza, el rey de los hunos, se enamoró de santa Úrsula. Le prometió perdonarle la vida si aceptaba casarse con él. Al rechazar la santa su proposición, Julio le clavó una flecha en el corazón.

Todas las vírgenes fueron enterradas en ese mismo lugar, que pasó a conocerse en el siglo XII como *Ager Ursulanus*. Este se convirtió en el principal foco de difusión del culto a santa Úrsula y las 11.000 vírgenes por toda Europa. Además, la cantidad de vírgenes martirizadas permitía una difusión de reliquias sin precedentes. Sin embargo, el excesivamente elevado número de jóvenes martirizadas, así como la carencia de historicidad del relato y la imposibilidad de determinar la fecha en la que la matanza habría tenido lugar, se volvió en contra de la supervivencia del culto a santa Úrsula, decayendo a partir del siglo XVI en adelante. Cabe señalar, además, el hecho de que, en los textos más antiguos conservados, no es santa Úrsula, sino santa Píosa quien aparece al frente de la comitiva.

Como atributos distintivos, santa Úrsula suele portar una flecha, una corona y la palma del martirio. Los ciclos iconográficos centrados en la vida de santa Úrsula datan, principalmente, de los siglos XIV y XV, siendo los dos más importantes aquel que decora el *Relicario de santa Úrsula*, obra de Hans Memling en 1489, conservado en el Hospital de San Juan, en Brujas, y el realizado entre 1490 y 1496 por Vittore Carpaccio para la *Scuola di sant'Orsola*, cofradía fundada en 1300, hoy en la Galería de la Academia de Venecia.

Selección de obras

1. Allegretto Nuzi, *Santa Úrsula*, 1365. Pinacoteca Vaticana, Roma.
2. Tomás de Módena, *Frescos en la iglesia de Santa Margarita*, siglo XIV. Museo Civico, Treviso.
3. Niccolò di Pietro, *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*, ca. 1410. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
4. *Ciclo sobre la vida de santa Úrsula*, siglo XV. Iglesia de San Lorenzo, Lérida.
5. Anónimo, *El embajador de Inglaterra da cuenta a su rey de los acontecimientos de su misión*, 1425-1450. Tabla perteneciente al retablo de Santa Úrsula de San Pablo de Palencia. Museo Nacional del Prado.
6. Anónimo, *Petición de la mano de santa Úrsula*, 1425-1450. Tabla perteneciente al retablo de Santa Úrsula de San Pablo de Palencia. Museo Nacional del Prado.
7. Anónimo, *Llegada de santa Úrsula a Inglaterra*, 1425-1450. Tabla perteneciente al retablo de Santa Úrsula de San Pablo de Palencia. Museo Nacional del Prado.
8. Anónimo, *Bautismo de Conan en presencia de santa Úrsula y su padre*, 1425-1450. Tabla perteneciente al retablo de Santa Úrsula de San Pablo de Palencia. Museo Nacional del Prado.
9. Jean Reixach, *Retablo de santa Úrsula y las once mil vírgenes*, 1468. Procedente de la capilla de Santa Úrsula de la iglesia del monasterio de Santa María de Poblet (Vimbadó i Poblet, Conca de Barberà). Museu Nacional d'Art de Catalunya.
10. Hans Memling, *Relicario de santa Úrsula*, 1489. Hospital de San Juan, Brujas.
11. Maestro de las once mil vírgenes, *Santa Úrsula con las once mil vírgenes*, ca. 1490. Museo Nacional del Prado. Vittore Carpaccio, *Scuola de Santa Úrsula*, 1490-1496. Galería de la Academia de Venecia.
12. Santa Úrsula y las once mil vírgenes, ca. 1497. Breviario de la reina Isabel de Castilla, British Library, Add. 18851, fol. 474v.

Bibliografía básica

CARMONA MUELA, Juan (2003): *Iconografía de los santos*. Istmo, Madrid.

CARTWRIGHT, Jane (ed.) (2016): *The Cult of St Ursula and the 11,000 Virgins*. University of Wales Press, Cardiff.

CUSACK, Carole M. (1999): "Hagiography and History: The Legend of Saint Ursula". En: CUSACK, Carole M. y OLDMEADOW, Peter (eds.), *This Immense Panorama: Studies in Honour of Eric J. Sharpe*. University of Sydney, Sydney.

DEUMENS, Eleanor O. H. (2011): "Gratia Undecima Mille: The Cult of Eleven Thousand Virgins in Cologne". *Journal of Undergraduate Research*, vol. 13, issue 1, pp. 1-5.

FERREIRO ALEMPARTE, J. (1991): *La leyenda de las once mil vírgenes. Reliquias, culto e iconografía*. Universidad de Murcia, Murcia.

HOEFENER, Kristin (2014): "St Ursula's Cult and its Manifestation in Liturgy". En: ROBINSON, James, BEER, Lloyd de y HARNDEN, Anna (eds.), *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*. The British Museum, Londres, pp. 40-46.

MONTGOMERY, Scott. B. (2010): *St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins of Cologne. Relics, Reliquaries and the Visual Culture of Group Sanctity in Late Medieval Europe*. Peter Lang, Berna.

RICHS, Samantha (2014): "Relics of Gender Identity: Interpreting a Reliquary of a Follower of St Ursula". En: ROBINSON, James, BEER, Lloyd de y HARNDEN, Anna (eds.), *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*. The British Museum, Londres, pp. 143-150.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Victoria y PÉREZ SUESCUN, Fernando (1995): "Iconografía de Santa Úrsula en Palencia: el retablo de San Pablo de Palencia". En CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina (coord.): *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*: 30, 31 de

marzo y 1 de abril de 1995. Diputación Provincial de Palencia, Palencia, vol. 4. Historia de la lengua y de la creación literaria e Historia del arte, pp. 763-772.

RÉAU, Louis (1998): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos, P-Z*. Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 300-304.

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (2004): *La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid, vol. 2, pp. 677-681.

Virgen del Socorro

Autora: Silvia ALFONSO CABRERA silviaalfonso@ucm.es

Palabras clave: Virgen, Agustinos, maza, demonio, niño.

Keywords: Virgin Mary, Augustinians, wooden club, devil, child.

Fecha de realización de la entrada: 2018

Cómo citar esta entrada: ALFONSO CABRERA, Silvia (2018), "Virgen del Socorro", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/virgen-del-socorro>

© Texto bajo licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International" (CC BY-NC-ND 4.0)



Virgen del Socorro. Domenico di Zanobi. Ca. 1485. Capilla Velluti, iglesia del Santo Espíritu, Florencia.

Abstract

The Virgin of Help is a Marian dedication that flourished under the orbit of the Order of St. Augustine, at the beginning of the 14th century, in the Italian city of Palermo. The devotion of the Virgin of Help emerges in the context of several miraculous events occurred in 1306, which, later, would favor its iconographic representation. His most frequent iconography is in which the Virgin appears, carrying a wooden club, saving a small child who tries to be kidnapped by the devil. The child's mother is also present at the scene. This iconography will be present after the Council of Trent.

Estudio iconográfico

La Virgen del Socorro es una advocación mariana que floreció bajo la órbita de la Orden de San Agustín, a principios del siglo XIV, en la ciudad italiana de Palermo. La devoción de la Virgen del Socorro surge en el contexto de varios sucesos milagrosos ocurridos en 1306, que, posteriormente, propiciarían su representación iconográfica.

Se tiene constancia de un primer episodio milagroso en el que un fraile agustino gravemente enfermo y desahuciado por los médicos que le habían tratado, imploró la intercesión de la Virgen María a través de la oración. Mientras el monje rezaba frente a un fresco de la Virgen con Niño en la capilla de San Martino de la iglesia de su convento, en Palermo, María se materializó ante él, siendo curado de su mal al instante. Tras este acontecimiento, el monje divulgó su devoción bajo el título de *Virgen del Socorro*, haciendo referencia a su mediación en momentos de protección y auxilio. Para incrementar la difusión de esta devoción mariana, se desarrolló una nueva iconografía propiciada a partir de un segundo hecho milagroso ocurrido en Palermo en ese mismo año. La leyenda narra el suceso acontecido a una mujer palermitana, muy devota de la Virgen, pero conocida por su mal carácter y su ira incontrolada. Un día, el más pequeño de sus hijos llevó a cabo una travesura propia de su edad, y la madre, al ser consciente del incidente e irritada por la ira, invocó al demonio pidiendo que se llevara al niño. Al momento, se manifestó el demonio con la intención de arrebatarse al pequeño, cogiéndole de un brazo bruscamente. La madre, desesperada y arrepentida por las palabras pronunciadas suplicó por la vida de su hijo a través plegarias hacia la Virgen. Tras esto, surgió la Virgen pertrechada con una maza y golpeó al demonio hasta que éste soltó al niño, que pudo retornar a los brazos de su atormentada madre.

Este segundo episodio milagroso será el que goce de mayor éxito en la iconografía, posiblemente por lo anecdótico de la historia, así como por la profusión de personajes y por la figura "armada" de la Virgen, como defensora de la fe frente al mal. El desarrollo artístico de este tema se concentrará en los siglos XV y XVI por el territorio italiano. Si bien, su origen es palermitano, como hemos indicado anteriormente, su mayor difusión se dará en la zona de la Umbría, posiblemente por los predicadores itinerantes, que traspasaron las Marcas en el último decenio del siglo XV. Se trata, por tanto, de un tema local que será representado mayormente en Italia, y que traspasará sus fronteras a partir de los siglos XVI y XVII, llegando a territorios de la Corona de Aragón de forma marginal.

Los soportes y técnicas en los que el tema es representado serán mayoritariamente óleo sobre tabla o lienzo, así como en pintura mural, sirviendo como decoración de capillas dedicadas a la Virgen del Socorro en algunas iglesias parroquiales.

Desde el punto de vista iconográfico, la representación más común de la Virgen del Socorro es la que refleja el momento de la aparición de María ante la madre orante y el demonio llevándose al niño. La Virgen aparece normalmente en la parte central de la composición, dirigiendo su mirada hacia el demonio y portando en una de sus manos una maza de madera que alza en señal de amenaza. A partir del Concilio de Trento, la imagen de la Virgen suele perder el atributo de la maza, siendo sustituido por el Niño Jesús en su regazo, sirviéndose únicamente de su presencia celestial para ahuyentar al diablo. Asimismo, aunque de manera más marginal, en algunas imágenes la Virgen cubre con su manto al niño que intenta refugiarse de las garras del demonio bajo la protección maternal de María. Esta variante iconográfica remite directamente a la Virgen de la Misericordia. En la figuración del demonio, encontramos la iconografía bajomedieval propia de este personaje, en el que la imaginación del artista recrea un ser monstruoso e híbrido con aspecto caricaturizado. Por otro lado, la madre- que no siempre aparece en la escena-suele figurarse de manera implorante, o con gesto desesperado, dirigiendo su visión hacia la Virgen, mientras que otras veces se representa abrazando al niño que ya ha sido liberado. El niño es figurado en sus primeros años de vida, teniendo entre uno y tres años, e incluso para remarcar aún más la corta edad del pequeño, en ocasiones, se figura junto a su cuna, siendo arrebatado de la misma por el demonio, tal y como se observa en la *Madonna del Soccorso* de Nicolò di Liberatore en la Galería Colonna, Roma (Ca. 1500). En ocasiones, pueden aparecer a ambos lados de la composición, los comitentes pertenecientes a la orden agustina en actitud orante.

Selección de obras

1. Virgen del Socorro. Francesco Melanzio. Ca. 1504. Óleo sobre tabla. Museo de San Francesco, Montefalco.
2. Virgen del Socorro. Nicolò di Liberatore. Ca. 1500. Óleo sobre lienzo. Galería Colonna, Roma.
3. Madonna del Soccorso. Giulio Vergari. Ca. 1520. Óleo sobre lienzo. Iglesia de San Juan Bautista. Montemonaco.
4. Virgen del Socorro. Bernardino di Mariotto. Ca. 1509. Óleo sobre lienzo. Pinacoteca Cívica, San Severino.
5. Virgen del Socorro. Ciampanti Ansano di Michele. Ca. 1495-1505. Óleo sobre tabla. Museo Civico Amadeo Lia, La Sapienza, Liguria.
6. Virgen del Socorro. Jacobello del Fiore. Ca. 1423. Óleo sobre tabla. Colección particular. Bérgamo.
7. Virgen del Socorro y donante. Antonio Giuffré, círculo de Antonello da Messina. Ca. 1510. Colección particular.
8. Virgen del Socorro. Anónimo. Ca. 1490. Óleo sobre tabla. Iglesia de San Andrés, Montecarlo, Lucca.

Bibliografía básica

ARMENTI, Francesco, BOCOLA, Mario (2000): *La Madonna del Soccorso tra storia e devozione mariana*. Essedetrice, San Severo.

BENÍTEZ SÁNCHEZ, Jesús Miguel (2012): Advocaciones marianas de la Orden de San Agustín. *Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM*, XXª Edición, San Lorenzo del Escorial, pp. 595-620.

CARMONA, Félix (2003): La Virgen del Socorro en Baleares: iconografía e historia. *Ciudad de Dios: Revista agustiniana*, vol. 216, pp. 5-37.

GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía (2014): Virgen de la Misericordia. *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/virgen-de-misericordia>

GRANZIERA, Patricia (2011): Variantes iconográficas de una Virgen armada: Nuestra Señora del Socorro. *Revista de Humanidades*, 18, pp. 93-108.

GRAVINA, Armando (1990): *La Vergine del Soccorso e la comunità di San Severo, Riflessioni sulla devozione popolare e sulla festa patronale*, Dotoli, San Severo.

LEVI, Ezio (1918): I miracoli della Vergine nell'arte del Medio Evo. *Bolletino d'Arte*, Enero-Abril, nº 14, pp. 1-33.

MAROZZI, Tiziana (1999): Iconografía Umbro-Marchigiana della Madonna del Soccorso. *Quaderni di ricerca storica e artistica*, 1, pp. 11-51.

YARZA LUACES, Joaquín (2002-2003): Historias milagrosas de la Virgen en el arte del siglo XIII. *Lambard: Estudis d'art medieval*, nº 15, pp. 205-246.

Cruces de Consagración

Consecration Crosses

Autor: Ángel PAZOS-LÓPEZ angelpazos@ucm.es

Palabras clave: liturgia; consagración; dedicación; ceremonias pontificales.

Keywords: Liturgy; Consecration; Dedication; Pontifical Services.

Fecha de realización de la entrada: 2017.

Cómo citar esta entrada: PAZOS-LÓPEZ, Ángel (2017): "Cruces de consagración", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/cruces-consagracion

© Texto bajo licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International" (CC BY-NC-ND 4.0)



El obispo bendice una cruz de consagración en una placa circular, antes de ser colocada en la pared. *Decretum*, h. 1284, Biblioteca Municipal de Angers, ms. 0371, f. 281r.
Foto: © Biblioteca Municipal de Angers.

Abstract

The consecration crosses are ritual signs that are drawn on the top of the walls of the temples with the purpose of blessing them, sanctifying them and giving them a character of protection against the forces of evil. The shape and invoice of the consecration crosses changes throughout the Middle Ages and depends on local artistic tradition. The most frequent custom is to draw twelve crosses of red color inside the temple. Nevertheless, in some areas, other twelve crosses are drawn outside the temple. Some iconographic scenes preserved in the late medieval pontifical manuscripts and in rituals illustrate the ceremonial of the consecration crosses and allow us to see how the bishops paint these crosses on the walls or anoint them with chrism.

Estudio iconográfico

Las cruces de consagración son signos rituales que se trazan en lo alto de las paredes de los templos con la finalidad de bendecirlos, santificarlos y conferirles un carácter de protección contra las fuerzas del mal. Rememoran la primera liturgia celebrada en la cada iglesia, la ceremonia de consagración del templo, que se actualiza anualmente con la conmemoración de dicha fiesta. La forma y factura de las cruces de consagración evoluciona y sigue los patrones estilísticos del período en el que se trazan. Así, las cruces románicas se caracterizan por enorme sencillez en sus trazos, generalmente rojos, y encuadrados en un círculo también del mismo color. Con el avance de los siglos, los trazados se hacen más gruesos y las puntas de los brazos de las cruces se ensanchan. Sin embargo, no es posible trazar patrones evolutivos ya que en cada iglesia adquieren fórmulas compositivas diversas.

El número de cruces de consagración varía según las tradiciones geográficas y, aunque generalmente se fijan doce cruces en las paredes, en algunos casos tenemos constancia de que se limitan a cuatro o se aumentan a veinticuatro. El simbolismo de pintar doce cruces, número más frecuente, está relacionado con los doce apóstoles que actúan como pilares de la Iglesia, al igual que las cruces soportan y protegen el templo. El trazado de las cruces de consagración puede hacerse previamente a la ceremonia de dedicación del templo, durante la liturgia o después de esta, según la costumbre. Cuando se trazan con anterioridad o dentro de la ceremonia, el rito más extendido consiste en ungir las cruces con crisma mientras se pronuncia una oración. Para llegar a la altura de las cruces en las paredes, el obispo ataviado con **mitra** y capa pluvial debe subir con ayuda de una escalerilla, motivo que es reproducido de forma característica en la iconografía ritual asociada a esta ceremonia. Además, las cruces se iluminan con velas que se sujetan a la pared por unos clavos fijos, que todavía se conservan en algunas iglesias, permitiendo su iluminación en los aniversarios anuales de dedicación del templo.

Las fuentes más directas de la iconografía de las cruces de consagración medievales son los manuscritos pontificales. En ellos se describe la ceremonia de consagración del templo como privativa del obispo, por lo que se ahonda con profundidad en cada una de las partes de la liturgia con sus oraciones, cantos y rúbricas. En el *Pontifical de la Curia Romana del siglo XIII*, con amplia difusión y copia posterior, figuran referencias a las doce cruces que deben trazarse en los muros de la iglesia que se va a consagrar, haciendo referencia al color y el número con el que deben ejecutarse las cruces. Igualmente, en algunos pontificales ingleses como el de Edmundo Lacy, obispo de Exeter, o el de Egberto, arzobispo de York, encontramos referencias a la unción crismal de las cruces con el pulgar del obispo. Por su parte, el *Pontifical de Guillermo Durando* ahonda en los simbolismos de las cruces de consagración, mientras que en la *Leyenda Dorada* de Jacopo da Varazze se menciona el trazado ritual de las cruces dentro de la liturgia de dedicación.

A pesar de que las primeras referencias a las cruces de consagración dentro del ritual de dedicación del templo se remontan al siglo IX, no se conservan abundantes ejemplos de cruces pintadas en las paredes de las iglesias hasta el siglo XI. A partir del siglo XIII encontramos reducidas expresiones visuales de las cruces de consagración en la ilustración de pontificales y manuscritos litúrgicos, acompañando a los formularios rituales de la liturgia de dedicación. Estas ilustraciones alcanzan su culmen en los más numerosos ejemplos conservados a finales del siglo XV y principios del XVI. En cuanto a la diversidad geográfica, el uso de las cruces de consagración abarca el territorio del rito romano en la Baja Edad Media, detectándose ciertas variedades locales en el número y ubicación de las cruces. Por ejemplo, algunos pontificales ingleses hacen referencia a la necesidad de trazar doce cruces en el exterior del templo, así como doce en el interior, mientras que en los manuscritos italianos o franceses solamente se prescribe el trazado de doce dentro de la iglesia.

Las cruces de consagración tienen su precedente directo en el signo de la Cruz de Cristo, como medio de santificación en la gestualidad litúrgica: el obispo bendice trazando el signo de la cruz, consagra el pan y el vino con el mismo gesto y la asamblea saluda en la liturgia también a través del signo de la cruz. Estas cruces y su utilización litúrgica sobrepasan los límites de la Edad Media, manteniéndose el ritual de su unción crismal hasta la última edición vigente del Pontifical Romano, a finales del siglo XX, por lo que todavía se trazan cruces de consagración en las iglesias de nueva planta edificadas en la actualidad.

Las cruces de consagración no deben confundirse con otros signos crucíferos trazados en los muros de los edificios, como las simples cruces individuales, los **crismones** o, ya en época moderna, las estaciones del Vía Crucis, que nada tienen que ver con los simbolismos propios de la dedicación del templo. Sin embargo, la factura, el número y la forma de las cruces de consagración sirven como atributo iconográfico, así como el soporte para cirios que se conserva en alguna de ellas. Los temas afines a la iconografía de las cruces de consagración son las restantes escenas rituales propias de la dedicación del templo como la aspersion de los muros de la iglesia, el trazado de la cruz sobre el suelo con las letras del alfabeto latino y griego, la crismación del altar, o la bendición de los objetos litúrgicos dentro de la ceremonia, entre otros.

Selección de obras

1. **Cruz de consagración esculpida.** *Catedral de Santiago de Compostela*, h. 1211 (intervenida posteriormente).
2. **Apóstol sosteniendo una cruz de consagración en forma de disco.** *Saint Chapelle*, c. 1248, París.
3. **Obispo bendiciendo una cruz de consagración en una placa circular, antes de ser colocada en la pared.** *Decretum*, h. 1284, Biblioteca Municipal de Angers, ms. 0371, f. 281r.
4. **Obispo ungiendo con crisma una cruz de consagración.** *Breviario*, h. 1414, Biblioteca Municipal de Châteauroux, ms. 2, f. 171r.
5. **Obispo ungiendo con crisma una cruz de consagración.** *Pontifical*, h. 1498, Biblioteca Municipal de Besançon, ms. 0116, f. 103r.
6. **Obispo pintando una cruz de consagración en la pared.** *Libro de oraciones de Richard Chambellan*, s. XV-XVI, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 879, fol. 200r.
7. **Obispo ungiendo la cruz de consagración en una columna del templo.** Eustache Le Sueur, *Dedicación de una cartuja*, Musée du Louvre, París, c. 1616-1655.

8. **Obispo pintando o rematando una cruz de consagración.** *Légende dorée*, h. 1470, Biblioteca Municipal de Mâcon, ms. 3, f. 119v.
9. **Obispo pintando o rematando una cruz de consagración.** *Gradual*, h. 1504, Biblioteca Municipal de Saint-Dié-des-Vosges, ms. 74, f. 338r.
10. **Obispo bendiciendo una cruz de consagración en la parte exterior del templo.** *Bréviaire à l'usage du prieuré Saint-Lô de Rouen*, Biblioteca de Sainte-Geneviève, París, h. 1505, ms. 1266, f. 293v.

Bibliografía básica

- ANDERSON, Whitford (1924): "Throcking Church Consecration Crosses", *Transactions of the East Hertfordshire Archaeological Society*, vol. 7, pp. 117-118.
- ATKINSON, T. D. (1906): "On Some Consecration Crosses in East Anglian Churches", *Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society*, vol. 11, pp. 255-262.
- BOWEN, Lee (1941): "The Tropology of Mediaeval Dedication Rites", *Speculum*, vol. 16, nº 4, pp. 469-479.
- CAFFIN, Marie-Gabrielle (2007): "Les apôtres porteurs des croix de consécration", *Les Cahiers PACoB*, vol. 2, pp. 16-21.
- CHAMION, Matthew (2015): "Magic on the Walls: Ritual Protection Marks in the Medieval Church". En: HUTTON, Ronald (ed.): *Physical Evidence for Ritual Acts, Sorcery and Witchcraft in Christian Britain*. Palgrave Macmillan, London, pp. 15-38.
- DE PUNNET, Pierre (1929): "Dédicace des Églises". En: CABROL, Fernand y LECLERQ, Henri eds.): *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, T. 4.1. L. Letouzey, París, col. 374-405
- DEWICK, Edward Samuel (1908): "Consecration Crosses and the Ritual Connected with them", *Archaeological Journal*, vol. 65, nº 1, pp. 1-34.
- DEWICK, Edward Samuel (1911): "Notes on Consecration Crosses", *Transactions of the St. Paul's Ecclesiological Society*, vol. 7, pp. 177-193.
- FFOULKES, Edmund Salusbury (1908): "Consecration of churches". En: SMITH, William y CHEETHAM, Samuel (eds.): *Dictionary of Christian Antiquities*. John Murray, Londres, pp. 426-432.
- GALLART PINEDA, Pascual (2013): "El ritual de la dedicación de la Iglesia en los pontificales medievales y su ciclo icónico", *Imago*, vol. 5, pp. 79-89.
- HAMILTON, Louis I. (2005): "To Consecrate the Church: ecclesiastical reform and the dedication of Churches". En: BELLITTO, Christopher M. y HAMILTON, Louis I. (eds.): *Reforming the Church before Modernity: Patterns, Problems, and Approaches*. Ashgate, Aldershot, pp. 105-137.
- MARSHALL, Edward (1898): "Consecration Crosses in Churches", *Oxfordshire Archaeological Society*, pp. 25-27.
- MÉHU, Didier (2016): "Historiae et imagines de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval". En: MÉHU, Didier (ed.): *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*. Brepols, Turnhout, pp. 15-48.
- MÉHU, Didier (2016): "The Colours of the Ritual. Description and Inscription of Church Dedication in Liturgical Manuscripts (10th-11 Centuries)". En: BEDOS-REZAK, Brigitte Miriam y HAMBURGER, Jeffrey F. (eds.): *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective, 300-1600 ce*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Cambridge, pp. 259-277.
- MIDDLETON, John Henry (1885): "On Consecration Crosses, with some English examples", *Archaeologia*, vol. 48, nº 2, pp. 456-464.
- MUNCEY, Raymond Waterville (1930): *A History of the Consecration of Churches and Churchyards*. Heffer & Sons Ltd., Cambridge.
- PALAZZO, Éric (2000): "La dédicace de l'église et la consécration de l'autel". En: PALAZZO, Éric (ed.): *L'évêque et son image: L'illustration du pontifical au moyen âge*. Turnhout, Brepols, pp. 307-356.
- SPICER, Andrew (2013): "To Show That the Place Is Divine": Consecration Crosses Revisited. En: KRISTA KODRES, Anu Mänd (ed.): *Images and Objects in Ritual Practices in Medieval and Early Modern Northern and Central Europe*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishers, pp. 34-52.
- SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana (2013): "Invocar, validez, perpetuar. Un círculo de círculos", *Revista de poética medieval*, vol. 27, pp. 61-99.
- ZIOLKOWSKI, Thaddeus S. (1943): *The Consecration and Blessing of Churches. A Historical Synopsis and Commentary*. Catholic University of America, Washington.

Mitra episcopal

Episcopal Mitre

Autor: Ángel PAZOS-LÓPEZ angelpazos@ucm.es

Palabras clave: liturgia; ornamento; insignias pontificales; obispo; autoridad episcopal.

Keywords: Liturgy; Ornaments; Pontifical Vestments; Bishop; Episcopal Authority.

Fecha de realización de la entrada: 2017

Cómo citar esta entrada: PAZOS-LÓPEZ, Ángel (2017): "Mitra episcopal", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/mitra-episcopal

© Texto bajo licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International" (CC BY-NC-ND 4.0)



Bendición de una mitra, *Pontifical de Guillermo Durando*, ms. 143, fol. 253v, h. 1357 (Bibliothèque de Sainte-Geneviève)

Fuente: <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/3164?contenuMaterielId=10006>

Abstract

The mitre is an episcopal insignia used also by some abbots or abbesses in the Middle Ages. It is a ceremonial hat derived from the one used by the ancient Hebrew priests, as a symbol of their ecclesiastical authority. It is composed of two elevated frontispieces thanks to a hardened internal structure that generates a gap between the two points. There are three main types of mitres in the Middle Ages

according to their ornamentation: *simplex* mitre, *auriphrygiate* mitre, and *pretiosa* mitre. The medieval mitre is one of the most frequent iconographic attributes of the bishops in the liturgy and outside it. The most frequent visual scenes where the object appears are the different images of the sacramental liturgy and the ceremonies, except for the consecration liturgy where the bishop cannot wear this vestment.

Estudio iconográfico

La mitra (lat. *mitra*; gr. *mitra*) es una insignia específica de los obispos para su uso dentro de los actos litúrgicos y que utilizan también algunos abades o abadesas en la Edad Media. Forma parte de las insignias episcopales, es decir, las vestiduras que son propias del obispo para celebrar las ceremonias exclusivas del orden episcopal, junto con el báculo, el anillo, la cruz pectoral, el palio o el racional.

Se trata de un sombrero ceremonial que deriva directamente del utilizado por los antiguos sacerdotes hebreros, como símbolo de su autoridad eclesiástica. En el mundo cristiano, se vincula también con el velo y sombrero de las vírgenes consagradas definido en las *Etymologiae* de San Isidoro. Además, formalmente se relaciona con el *camelaucum* oriental, sombrero litúrgico utilizado en el rito bizantino desde la Antigüedad Tardía y restringido hoy al papa. Las primeras referencias a la mitra como insignia pontifical se registran hacia el siglo VI en el *Liber Pontificalis*, aunque no se difunde y generaliza su uso hasta el siglo X, apareciendo desde finales del siglo siguiente en diversos soportes plásticos como indumentaria de los obispos, así como en determinados abades por privilegio papal.

La mitra está compuesta de dos frontispicios elevados gracias a una estructura interna endurecida que genera una oquedad entre las dos puntas. Algunos modelos de mitra entre los siglos XI y XIII tienen sus puntas romas y achatadas, a modo de sombrero redondeado. La estructura de apertura de las puntas evoluciona a lo largo de la Baja Edad Media, desde modelos más bajos y abiertos hacia los siglos XII y XIII, a modelos más altos, apuntados y estrechos en los siglos XIV y XV. En este sentido, se detectan importantes variedades geográficas que hacen imposible una historia general de la mitra occidental, sin atender a estas particularidades regionales. Del cuerpo de la mitra penden dos fragmentos rectangulares de tela en la parte trasera, a modo de cintas colgantes con flecos, denominados ínfulas, que se combinan decorativamente con el cuerpo de la mitra.

En cuanto a su ornamentación, en época medieval se distinguen tres tipos de mitras:

- **Mitra *simplex***, de lino y de color blanco, carece de ornamentación y es lisa o con franjas de colores poco destacados. Se utiliza en las ceremonias litúrgicas de Viernes Santo, los funerales y en otras actividades penitenciales.
- **Mitra *auriphrygiata***, con tejido dorado o bandas del mismo color pero sin adornos. Se utilizaba en las misas de Adviento y Cuaresma, así como en algunas partes menores de los pontificales.
- **Mitra *pretiosa***, de seda y de color blanco, pero con bordados en oro y piedras preciosas acompañando a las tiras. Se utilizaba en las grandes ceremonias pontificales y rituales más importantes.

Existe una conexión formal entre los ejemplos de mitras medievales conservadas en museos y las representaciones iconográficas de las mitras en otros soportes pictóricos. Como insignia episcopal, funciona en calidad de atributo iconográfico de los obispos, papas y algunos abades, posibilitando la identificación de estas categorías clericales dentro de la jerarquía eclesiástica. Es frecuente la representación del obispo con mitra en la mayoría de las representaciones litúrgicas, a excepción de ciertos momentos de la eucaristía como la consagración, en la que ante Cristo deben tener la cabeza descubierta. Es por ello que, cuando se desea indicar que el que está celebrando tiene el rango episcopal, se coloca cerca del altar en algunos casos una mitra que permanece visible, para actuar como atributo iconográfico. Son de frecuente aparición en la iconografía medieval las escenas de imposición de la mitra como resumen visual de la liturgia de consagración episcopal, en las que uno o dos obispos sostienen la mitra encima de la cabeza del que está siendo consagrado como obispo. No debe confundirse a la mitra medieval con la tiara, que es un gorro litúrgico de idéntica función, pero restringido únicamente al Papa, por su mezcla formal y funcional entre mitra episcopal y corona pontificia.

Selección de obras

1. **El obispo, sentado en la cátedra con mitra, mientras el diácono entona el Exultet**, *Exultet de Bari*, ms. Add MS 30337, f. rol., h. 1075-1080 (Archivo Capitolare, Bari).
2. **Diego Gelmírez con la mitra abombada**, Tumbo de Toxosoutos, fol. 2v, s. XIII (Archivo Histórico Nacional, Madrid).
3. **Obispo vestido de Pontifical**, *Psalterio de Westminster*, Royal MS 2 A XXII, fol. 221r, h. 1250 (British Library, London).
4. **Obispo vestido de Pontifical**, *Antifonario*, Lewis E M 26, fol. 29r, h. 1260-1270 (Free Library of Philadelphia).
5. **Obispo renuncia a su mitra (y al episcopado) en su lecho de muerte**, *Decretum*, ms. 0558, fol. 155v, h. 1288 (Bibliothèque Municipale de Tours).
6. **Mitra *simplex* procedente de la abadía de Seligenthal**, h. 1200 (München, Bayerisches Nationalmuseum).
7. **Mitra *auriphrygiata***, h. 1200-1300 (Dommuseum, Salzburg).
8. **Mitra *pretiosa***, h. 1300-1320 (Amalfi, Museo Diocesano).
9. **Mitra**, *Pontifical*, ms. 97, fol. 195r, h. 1340-1350 (Bibliothèque municipale de Carpentras).
10. **Bendición de una mitra**, *Pontifical de Guillermo Durando*, ms. 143, fol. 253v, h. 1357 (Bibliothèque de Sainte-Geneviève).
11. **Mitra sobre el altar, durante la misa**, *Pontifical Senonense*, ms. Latin 962, fol. 18r, s. XIV (Bibliothèque Nationale de France).
12. **Mitra sobre el altar, mientras se le colocan las cáligas al obispo**, *Pontifical de Juan Duque de Berry*, ms. Latin 8886, fol. 88r, h. 1400-1425 (Bibliothèque Nationale de France).
13. **Santo Domingo de Silos entronizado como obispo**, mitrado, 1474-1477 (Museo del Prado).
14. **Imposición de la mitra a San Agustín**, Panel central de las Escenas de la vida de San Agustín de Hipona, h. 1490 (Metropolitan Museum of Art, New York).
15. **Preparación del obispo para la misa Pontifical**, *Pontifical de Luis de Acuña*, ms. Vit. 18-19, fol. Xllr, s. XV (Biblioteca Nacional de España).

Bibliografía básica

- BAILEY, Sarah (2013): *Clerical Vestments*. Shire Library, Oxford, pp. 22-25.
- BARBIER DE MONTAULT, Xavier (1899-1901): *Le Costume et les usages ecclésiastiques selon la tradition romaine*. 1-2. Letouzey et Ané, Paris.
- BOCK, Franz (1856-1871): *Geschichte der liturgischen Gewänder der Mittelalters*. Henrij & Cohen, Bonn.
- BRAUN, Joseph (1907): *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*. Herde, Freiburg, pp. 424-495.
- BRAUN, Joseph (1912): *Handbuch der Paramentik*. Herde, Freiburg, pp. 187-188.
- BRUNO DE SEGNI (s. XII): *De sacramentis ecclesiae, mysteriis atque ecclesiasticis ritibus*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrología latina*. Garnier, París [Vol. 165].
- CABROL, Fernand; LECLERCQ, Henri (1907-1953): *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Vol. 11.2. Letouzey-Ané, Paris. Col. 1554-1557.
- COATSWORTH, Elizabeth (2012): "Mitre", en: GALE OWEN-CROCKER, Elizabeth Coatsworth y Maria HAYWARD (eds.), *Encyclopedia of Medieval Dress and Textiles of the British Isles, c. 450-1450*. Brill, Leiden, pp. 370.
- DÂMBOIU, Daniela (2012): *Veșminte liturgice medievale din colecțiile Muzeului Național Brukenthal*. Muzeului Național Brukenthal, Sibiu.
- GUILLERMO DURANDO (s. XIII): *Rationale divinarum officiorum*. Edición de DAVRIL, Anselme; THIBODEAU, Timothy M. (1995-2000): *Guillelmi Duranti Rationale divinarum officiorum*. Turnhout: Brepols. Vols. I y III.
- ISIDORO DE SEVILLA (s. VII): "De ornamentis capitis feminarum", *Etymologiae*, c. XXXI. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrología latina*. Garnier, París [Vol. 82, pp. 699].
- KLAUSER, Theodor (1950): *Der Ursprung der bischöflichen Insignien und Ehrenrecht*. Scherpe-Verlag, Paris.
- MARTIMORT, Aimé-Georges (1984): "Vêtements et insignes liturgiques", *L'Église en prière I, Principes de la liturgie*. Desclées, Paris, pp. 195-203.
- NORRIS, Herbert (1950): *Church Vestments: their origin and development*. E. P. Dutton, New York.
- PÉREZ VILLANUEVA, Antolín (1935): *Los ornamentos sagrados en España: su evolución histórica y artística*. Lábor, Barcelona.
- PICCOLO PACI, Sara (2007): *Storia delle vesti liturgiche. Forme, Immagine e funzione*. Ancora, Roma, pp. 258-266.
- ROHAULT DE FLEURY, Georges (1883-1889): *La Messe, études archéologiques sur ses monuments*. 1-8. Vve Morel, Paris.
- ROSSI, Pietro (2003): *Vesti e insegne liturgiche, storia, uso e simbolismo nel rito romano*. Lampi di Stampa, Milano.
- ROULIN, Eugène Augustin (1950): *Vestments and Vesture: A Manual of Liturgical Art*. Newman Press, Westminster.
- SALMON, Pierre (1955): *Étude sur les insignes du pontife dans le rite romain*. Officium Libri Catholici, Roma.
- SICARDO DE CREMONA (s. XIII): *Mitræ, sirve, de officis ecclesiasticis summa*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrología latina*. Garnier, París [Vol. 213].
- SIRCH, Bernhard (1975): *Der Ursprung der bischöflichen Mitra und päpstlichen Tiara*. EOS Verlag, St. Ottilien.
- VOGEL, Cyrille (1986): *Medieval Liturgy. An introduction to the Sources*. The Pastoral Press, Washington.
- WETTER, Evelin (2010): *Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages*. Abegg-Stiftung, Riggisberg.

Siete Sacramentos

The Seven Sacraments

Autor: Ángel PAZOS-LÓPEZ angelpazos@ucm.es

Palabras clave: liturgia; ritual; ceremonias; ciclo vital; rito de paso.

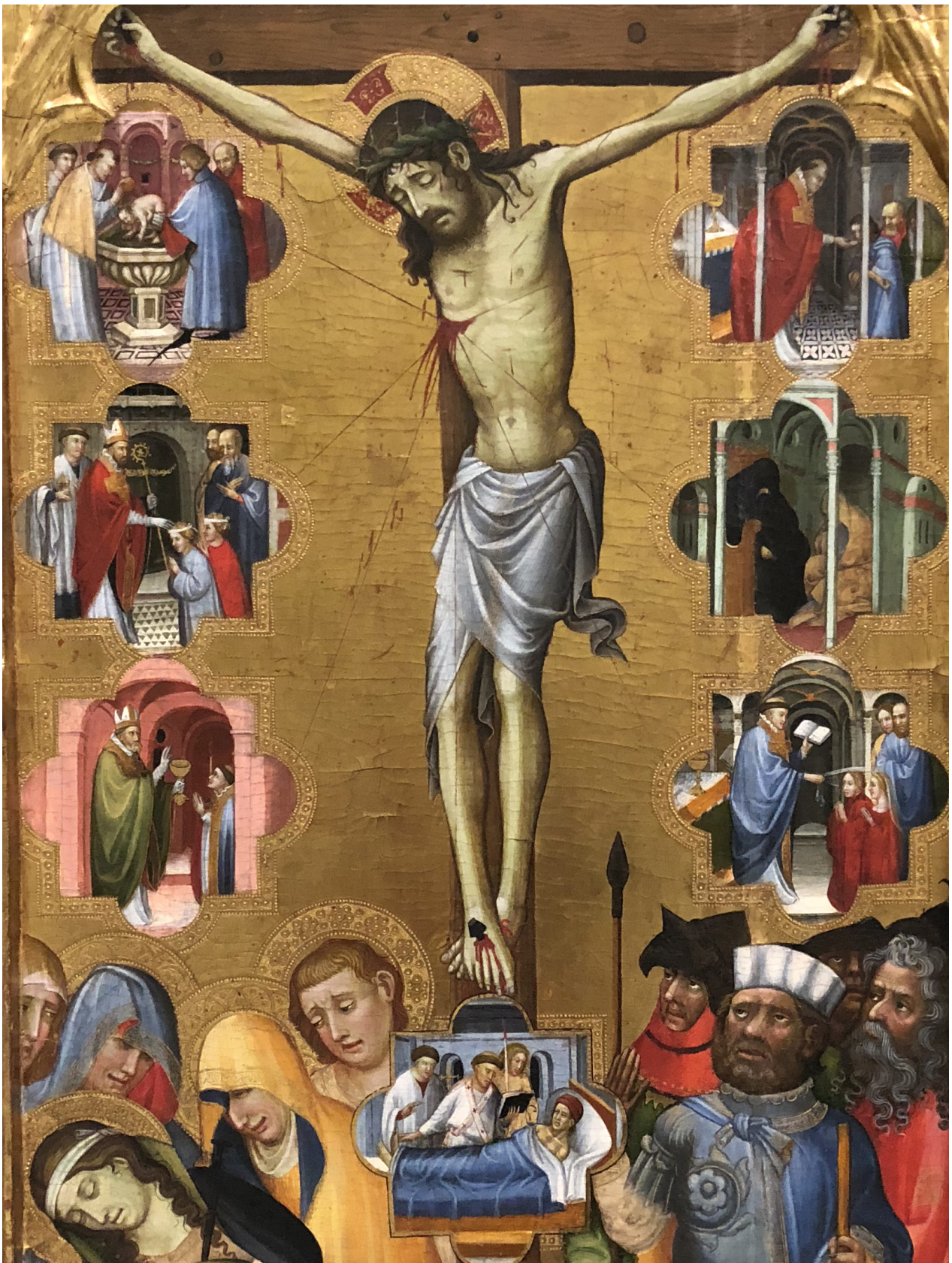
Keywords: Liturgy; Ritual; Ceremonies; Life Cycle; Rite of Passage.

Fecha de realización de la entrada: 2017

Cómo citar esta entrada: PAZOS-LÓPEZ, Ángel (2017): "Los siete sacramentos", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/mitra-episcopal

© Texto bajo licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International" (CC BY-NC-ND 4.0)

Publicación relacionada: PAZOS-LÓPEZ, Ángel (2017): "Imagen y presencia de la liturgia sacramental medieval en el Tríptico de la Redención del Museo del Prado", *Eikón Imago* 12, pp. 169-200.



Cristo en la cruz rodeado por tondos con los Siete Sacramentos, Gherardo Starnina, *Retablo de Fray Bonifacio Ferrer*, s. XIV (Museo de Bellas Artes, Valencia).
Foto: autor.

Abstract

The seven sacraments are the signs by which Christians are given the path to the salvation of their soul, sanctifying certain ritualized moments throughout their life cycle. From the 11th and 12th centuries, thanks to writers like Peter Lombard or Thomas Aquinas, we know that they are organized in seven: baptism, confirmation, penance, eucharist, holy orders, marriage and extreme unction. Each sacrament is represented by alluding to the most significant ritual scene in the medieval imaginary. From the 14th century we find iconographic programs of sacramental themes that relate the sacraments with virtues and vices, with their iconographic prefigures in the

Bible, or with the sacrifice of Christ on the cross. The iconography of the sacraments should not be confused with that of the sacramental (consecration of churches, blessings, or funerals, among others).

Estudio iconográfico

Los siete sacramentos son los signos por los cuales se les facilita a los cristianos el camino a la salvación de su alma, santificando ciertos momentos cruciales ritualizados a lo largo de su ciclo vital. Hasta el siglo XI no existe una clara distinción entre las celebraciones de los sacramentos y de los sacramentales. Los escritos de Pedro Lombardo en el siglo XII, así como los de Tomás de Aquino en el XIII, ya codifican los sacramentos en siete y en la forma en la que se conocen en la actualidad: bautismo, confirmación, penitencia, eucaristía, sagradas órdenes, matrimonio y extremaunción.

Las primeras representaciones iconográficas de los siete sacramentos no ilustran la práctica ritual de cada uno de ellos, sino que aluden a sus simbolismos conceptuales (agua, óleo, amor, unión, etc.) o bien a las prefiguraciones de cada sacramento en la Biblia. A partir del siglo XIII se realizan las primeras representaciones litúrgicas de los sacramentos de forma individual, donde se muestran ciertos rasgos de su componente ritual como el ministro que los distribuye (obispo, presbítero o diácono), el receptor del sacramento (niño, joven, adulto o anciano), los objetos rituales implicados (pila, cáliz, patena, vestiduras litúrgicas, santos óleos, etc.) así como los elementos de orden natural que están implicados. Los atributos y formas de representación de los siete sacramentos tienen que ver con su carácter ritual, presentando cada uno de ellos las siguientes particularidades iconográficas en la Baja Edad Media:

- **Bautismo:** a partir del gesto de derramar el agua sobre la cabeza del catecúmeno, se distinguen variedades en cuanto a la presencia o ausencia de pila bautismal, la edad de la persona en ser bautizada, así como algunas representaciones donde el niño se introduce por completo dentro de la fuente bautismal.
- **Confirmación:** se elige para su representación más popularizada el signo de la crismación por parte del obispo, que lo administra a los jóvenes que se encuentran de rodillas frente a él. En algunos casos se les coloca una venda en la frente, para evitar que el crisma se derrame, y en otros se representa también la tonsura, como gesto de cortar el pelo en señal de respeto.
- **Penitencia:** el gesto de la absolución con la mano del sacerdote sobre el penitente, arrodillado, suele ser la variedad iconográfica más representada. En algunos casos, se alude a la multiplicidad de penitentes como carácter universal del perdón cristiano.
- **Eucaristía:** se trata del sacramento más representado, como hito principal y cotidiano de la vida del cristiano. El momento más frecuente en las artes figurativas es la consagración del pan, aunque a veces aparecen escenas eucarísticas de la comunión, la liturgia de la palabra o el *Te igitur*. La eucaristía desarrolla temas iconográficos propios como la exposición sacramental, la fracción del pan o la Misa de San Gregorio, entre otros.
- **Órdenes Sagrados:** en el caso de la ordenación diaconal, las imágenes medievales suelen aludir a la imposición de la estola por parte de un obispo. Por lo que respecta a la ordenación sacerdotal, se utiliza el gesto de la imposición de manos o de la casulla. Para las representaciones de la consagración episcopal, se alude generalmente a la imposición de la mitra. En general, se alude visualmente a la *traditio instrumentorum*, es decir la entrega de los instrumentos u objetos litúrgicos que utilizará cada rango clerical, que se representan de un tamaño mayor al original, para destacar su carácter de atributos iconográficos.
- **Matrimonio:** la representación más frecuente alude a la *velatio*, como acogida de los novios, sustituida en los siglos XIII-XV por bendición de la unión de las manos de los esposos con los extremos de la estola del celebrante.
- **Extremaunción:** el enfermo yacente en su cama, recibe los santos óleos de un clérigo, que reconforta el cuerpo enfermo con sus oraciones. Frecuentemente, el clérigo cuenta con un acólito asistente y el enfermo aparece acompañado por un familiar en algunas representaciones.

Los primeros programas iconográficos de temática sacramental en la Edad Media nacen a partir del siglo XIV, cuando se ponen en relación cada una de las escenas sacramentales con un significado teológico que las refuerza. A partir de este siglo, las formas de representación de los sacramentos pueden clasificarse en los siguientes tipos iconográficos:

- **Programas iconográficos con los sacramentos exentos e individualizados**, como escenas rituales independientes pero configuradas temáticamente dentro de la misma obra de arte. Se trata de la representación sacramental más sencilla y es relativamente frecuente en pilas bautismales, objetos litúrgicos y escultura monumental (Obras 3, 8 y 10).
- **Programas iconográficos de los sacramentos en relación con sus prefiguraciones**, tanto del Antiguo Testamento como del Nuevo Testamento. Se hacen presentes estas combinaciones para justificar el origen bíblico de los sacramentos. Ej.: bautismo, con la limpieza de Naamán en el Jordán o el bautismo de Cristo; la confirmación, con la bendición de Jacob a Efraín y Manasés; la eucaristía, con la ofrenda de pan y vino de Melquisedec a Abraham, la caída del maná, las bodas de Caná, la Última Cena, etc. (Obra 4).
- **Programas iconográficos de los sacramentos en relación con las virtudes y pecados** asociados, según los textos alegóricos bajomedievales. Ej.: eucaristía, con la caridad y el pecado del fratricidio de Caín; confirmación, con la fortaleza y Dalila cortándole el pelo a Sansón. Se presentan principalmente en manuscritos miniados (Obras 1 y 2).
- **Programas iconográficos de los sacramentos en relación con la Pasión de Cristo**, donde la sangre del costado herido irriga cada sacramento y se relacionan con el programa de la salvación. A veces se combina con el tema del lagar o prensa mística de Cristo. Se populariza en el siglo XV, especialmente en pintura sobre tabla (Obras 4 y 6) y manuscritos miniados (Obras 7 y 9).

Las representaciones visuales de los sacramentos, aludiendo a su carácter litúrgico, son muy frecuentes en los manuscritos de los siglos XIV y XV, así como en determinados objetos y vestimentas litúrgicos como las pilas bautismales o las ornamentaciones de las capas pluviales. Es necesario diferenciar las representaciones iconográficas de los siete sacramentos de otras ceremonias litúrgicas denominadas sacramentales, como la consagración del templo, la profesión religiosa, la bendición de abades y abadesas, las bendiciones de objetos y vestiduras, los exorcismos o los funerales y entierros.

Selección de obras

1. **Sacramentos con las virtudes asociadas y los vicios del Antiguo Testamento.** Jean Pucelle, Breviario de Belleville, v. 1, ms. lat. 10483, f.7r (bautismo), f.17v (extremaunción), f.24v (eucaristía), f.31r (órdenes sagradas), f.37r (confirmación), f.45v (matrimonio) y f.53r (penitencia), h. 1323-1326 (Bibliothèque nationale de France, Paris).
2. **Sacramentos con las virtudes asociadas y los vicios del Antiguo Testamento.** Breviario de Carlos V, ms. Lat. 1052, f.207r (bautismo), f.217r (extremaunción), f.226r (eucaristía), f.232r (órdenes sagradas), f.238r (confirmación), f.245v (matrimonio) y f.252r (penitencia), h. 1340-1380, (Bibliothèque nationale de France, Paris).
3. **Representaciones individuales de los siete sacramentos.** Maso di Banco (?), *Placas romboidales con los siete sacramentos*, h. 1343-1360 (Campanile del Duomo, Florencia).
4. **Los siete sacramentos, precedidos por sus prefiguras veterotestamentarias.** *Fragmentos del Tapiz de los Sacramentos*, h. 1435-1450 (Metropolitan Museum of Art, New York).
5. **Los siete sacramentos como antesala de la Redención de Cristo en la cruz.** Maestro de la Redención del Prado, *Tríptico de la Redención: tabla central con la Crucifixión*, h. 1450 (Museo Nacional del Prado, Madrid).
6. **Representaciones litúrgicas de los siete sacramentos con Cristo crucificado en el centro.** Rogier van der Weyden, *Tríptico de los siete Sacramentos*, h. 1450 (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes).
7. **La crucifixión de Cristo instaura, con su sangre, los siete sacramentos.** *Miscelánea cartujana*, Add MS. 37049, f.0v. h. 1460-1500 (British Library, London).
8. **Pila bautismal con escenas de los siete sacramentos**, policromía sobre piedra, h. 1466 (Iglesia de Brooke, Norfolk).
9. **Lagar místico, donde Cristo instituye los sacramentos con su sangre.** *Modus consecrationis electi in episcopum: extractus a pontificali secundum ritum sancte Romane ecclesie*, Ms. 306, f.0v., s. XV (Bibliothèque municipale, Colmar).
10. **Vidriera con imágenes de los siete sacramentos**, s. XV (Iglesia de la Colegiata de la Santísima Trinidad, Tattershall).

Bibliografía básica

- ALTVATER, Frances (2017): *Sacramental Theology and the Decoration of Baptismal Fonts: Incarnation, Initiation, Institution*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
- BACH, Eugène (1945): "Les broderies de la chape donnée par Jacques de Romont à la cathédrale de Lausanne et leurs sources d'inspiration", *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 7, pp. 39-42.
- BAKER, Eric P. (1934): "Seven-Sacrament Fonts in Germany", *The Archaeological Journal* 91, pp. 221-240.
- BAKER, Eric P. (1935): "The Sacraments and the Passion in Medieval Art", *The Burlington Magazine* 66, pp. 81-89.
- BECHERUCCI, Luisa (1927): "I rilievi dei sacramenti nel campanile del duomo di Firenze", *L'Arte* 30, pp. 214-223.
- BROWE, Peter (1929): "Die Elevation in der Messe", *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 9, pp. 20-66.
- CAVALLO, Adolfo Salvatore (1993): "Seven Scenes from the Story of the Seven Sacraments and Their Prefigurations in the Old Testament", *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 156-173.
- COMBE, Thomas y Frederick Apthorp PALEY (1844): *Illustrations of Baptismal Fonts*. John van Voorst, London.
- DE CREMONA, Sicardo (s. XIII): *Mitræ, sive, de officiis ecclesiasticis summa*, Lib. 2, Cap. II. Ed. de Jacques-Paul Migne, *Patrologia latina*. Garnier, París, col. 213.
- DE SAN VÍCTOR, Hugo (s. XII): *De sacramentis*, Lib. II, Parte VI, Cap. VI. Ed. de Jacques-Paul Migne, *Patrologia latina*. Garnier, París [vol. 176].
- FRUGONI, Chiara (1977): "L'iconografia del matrimonio e della coppia nel medioevo", en VV. AA., *Il matrimonio nella società alto-medievale*, Spoleto 22-28 aprile. Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 901-966.
- FRYER, Alfred C. (1902): "On Fonts with Representations of the Seven Sacraments", en *The Archaeological Journal* 59, pp. 17-66.
- GALLART Pineda, Pascual (2015): "Ordenados por Dios a través de su espíritu. Tipos iconográficos de la ordenación presbiterial: de la imposición de manos a la *Traditio Instrumentorum*", Rafael García Mahiques y Sergi Doménech García (ed.), *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*. Universitat de València, Valencia, pp. 395-407.
- GODWIN, Frances G. (1951): "An Illustration to the *De Sacramentis* of St. Thomas Aquinas", *Speculum* 26, nº 4, pp. 609-614.
- HUSENBETH, Frederick Charles (1858): "On Sacramental Fonts in Norfolk", *Journal of the British Archaeological Association* 14, pp. 51-56.
- MARTIMORT, Aimé-Georges, ed. (1961): *L'Eglise en Prière. Introduction à la liturgie. Vol. III. Les Sacrements*. Desclée, Paris.
- MARTOS, Joseph (1981): *Doors to the Sacred. A Historical Introduction to Sacraments in the Christian Church*. Image Books, Garden City.
- MONTI, James (2012): *A sense of the sacred. Roman catholic Worship in the Middle Ages*. Ignatius Press, San Francisco.
- NICHOLS, Ann Eljenholm (1994): *Seeable Signs: The Iconography of the Seven Sacraments, 1350-1544*. The Boydell Press, Woodbridge.
- NORDSTRÖM, Folke (1984): *Mediaeval baptismal fonts: an iconographical study*. Universitet i Umeå y Almqvist, Umeå y Stockholm (Sweden).

PAZOS-LÓPEZ, Ángel (2017): "Imagen y presencia de la liturgia sacramental medieval en el Tríptico de la Redención del Museo del Prado", *Eikón Imago* 12, pp. 169-200.

REYNOLDS, Roger E. (1983): "Image and Text: The Liturgy of Clerical Ordination in Early Medieval Art", *Gesta* 22, pp. 27-38.

RUIZ I QUESADA, Francesc (2016): "Starnina en Valencia. Iconografías y una obra inédita procedente del antiguo retablo mayor de Alpuente", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 19, pp. 2-61.

RUSHFORTH, Gordon McNeil (1929): "Seven Sacraments Compositions in English Medieval Art", *The Antiquaries Journal* 9, vol. 2, pp. 83-100.

VOGEL, Cyrille (1969): *Le pécheur et la pénitence au Moyen âge: Textes choisis, traduits et présentés*. Éditions du Cerf, Paris, pp. 17-18.

Flor de lis

Fleur-de-lis

Autor: Diana OLIVARES MARTÍNEZ diana.olivares@pdi.ucm.es

Palabras clave: heráldica, Francia, Virgen María, lis, lirio, azucena.

Keywords: heraldry, France, Virgin Mary, lys, lily, white lily.

Fecha de realización de la entrada: 2018

Cómo citar esta entrada: OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2018): "Flor de lis", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/flordelis

© Texto bajo licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International" (CC BY-NC-ND 4.0)



Escudo de armas de Alonso de Burgos. Colegio de San Gregorio de Valladolid, 1487-1499.

Fotografía de Diana Olivares Martínez.

Abstract

The Fleur-de-Lis is a stylized vegetal symbol, based on the flower of the white lily (*Lilium candidum*), which was used as an ornamental motif or an emblem by several societies. Since Antiquity, it appears as a schematic flower of three petals linked to the idea of fertility, virginity and power. During the Middle Ages, the fleur-the-lys acquired firstly a Christological meaning, related to the mentions in the Song

of Sons, although afterwards the meaning changed towards the virginity of Mary. In addition, the fleur-the-lys was adopted officially as the royal symbol of France during the 12th Century.

Estudio iconográfico

La flor de lis es un motivo vegetal estilizado, basado en la flor del lirio o de la azucena (*Lilium candidum*), que fue utilizado como tema ornamental o atributo emblemático en diversas sociedades. Suele aparecer simplificada como una flor esquemática de tres pétalos que es posible encontrar tanto en bajorrelieves egipcios como en cerámicas micénicas o telas sasánidas, con una significación simbólica variable que abarca desde la fertilidad a la virginidad o el poder. En la Antigüedad clásica, la belleza de esta flor se asoció con Hera-Juno y Afrodita-Venus, unas vertientes que se unieron en la flor de lis medieval, que acogió tanto el carácter virginal, como el de fecunda y soberana.

Durante la Alta Edad Media, la flor de lis adquirió tintes cristológicos a partir de un versículo del Cantar de los Cantares: "Yo soy narciso de Sarón, un lirio de los valles" (Cant. 2,1). Este pasaje, vinculado a otro del libro de Isaías (Is, 11) en el que se dice que del árbol de Jesé nacería un retoño o una flor, que sería Jesucristo, derivó en representaciones en las que Cristo se rodeaba de azucenas o flores de lis, influyendo en la presencia de este motivo en las coronas regias y la propia iconografía imperial. Dicha asociación de la flor de lis con Jesucristo motivó la aparición de instrumentos regios, como cetros o coronas, rematados con lises en la monarquía hispánica medieval, sin que ello implicase una imitación del reino franco, puesto que estaban bebiendo de las mismas fuentes. A modo de ejemplo, puede señalarse el cetro portado por Alfonso III en el *Liber Testamentorum*

Sin embargo, el contenido cristológico inicial se desplazó hacia la simbología mariana, relacionada con el culto a la Virgen desarrollado a partir del siglo XII. Desde entonces, la azucena se presentaba como símbolo de pureza y virginidad, y la flor de lis comenzó a aparecer en sellos capitulares y monedas acuñadas por obispos cuya catedral estaba dedicada a Santa María. Es el caso del sello del cabildo de Notre Dame de París de 1146, en el que aparece la Virgen sosteniendo una azucena en su mano derecha. La forma de la azucena era variable, a veces son simples flores, otras azucenas más naturalistas y, en ocasiones, flores de lis heráldicas, en cuyo caso aparecía sobre un cetro, corona o decorando la superficie de un manto. A partir del siglo XIII, la flor de lis se convirtió en el principal atributo de la Virgen y casi en un elemento obligado en cualquier representación de la Anunciación, como un símbolo de que María permaneció Virgen tras la encarnación de su hijo.

La utilización de la flor de lis como emblema heráldico primordial de los reyes de Francia posiblemente se sitúa, según Pastoureaux, en la influencia de Suger y San Bernardo sobre los reyes capetos, que se esforzaron por situar el reino de Francia bajo la protección de la Virgen, a la que profesaban una especial devoción. Así, durante el siglo XII, tanto Luis VI como Luis VII introdujeron progresivamente la flor de lis en el repertorio de insignias y atributos de la monarquía francesa, hasta que Felipe Augusto lo utilizó en unas primitivas armas reales, aún en gestación, que fueron retomadas por sus sucesores. En aquel momento incluso la utilizó Roger II de Sicilia en su indumentaria, dadas las buenas relaciones mantenidas con Francia.

Con esta elección, la monarquía francesa legitimaba su poder y prestigio dinástico, presentándose como intercesora entre el cielo y la tierra. Una de las primeras representaciones de este período es una vidriera de la catedral de Chartres (1215-1216), en la que aparece el escudo de armas capeto, azul sembrado de flores de lis de oro. A partir del siglo XIII, toda la propaganda real francesa se construyó en torno a las flores de lis, poniendo de relieve la dimensión religiosa de la función real mediante este emblema mariano, que demostraba el origen celestial de la misión de la monarquía francesa y su carácter sagrado. El escudo de armas de la monarquía francesa pasó de ser un sembrado de flores de lis, a modo de cielo estrellado, a tres grandes flores de lis, forma asumida hacia 1375 por Carlos V de Francia en alusión a la Trinidad.

No obstante, la flor de lis también constituyó una figura heráldica extendida por toda Europa occidental, al igual que lo eran otras como el león, el águila o la banda. Según Pastoureaux, aparecía sobre todo en los escudos de armas de la pequeña y mediana nobleza, desde Flandes a Baviera o la Toscana, tratándose, en todo caso, de un motivo gráfico utilizado como emblema individual o familiar. Igualmente, este símbolo fue adoptado como emblema por la ciudad de Florencia, por ello aparece en la *Madonna Medici* de Van der Weyden, encargada por un florentino, junto a los lirios como símbolo de la virginidad de María.

Por todo ello, la flor de lis es un símbolo cuya presencia fue constante, tanto en objetos suntuarios, como en la pintura, arquitectura y escultura monumental a lo largo de la Edad Media, extendiéndose, de hecho, durante la Edad Moderna sobre todo en su vertiente heráldica.

Selección de obras

1. Alfonso III y la reina Jimena. *Liber Testamentorum* (f.18v), catedral de Oviedo, 1102-1130.
2. Sello de Luis VII de Francia, Archives Nationales de France, París, 1141.
3. Mosaico de Cristo coronando al rey Roger II de Sicilia. Iglesia de Santa María dell'Ammiraglio (La Martorana), Palermo, mediados del siglo XII.
4. Escudo de armas capeto. Vidriera de la catedral de Chartres (Francia), 1215-1216.
5. Encuadernación del Apocalipsis de la Sainte Chapelle, BnF, Ms. Latin 8851, 1379.
6. Armas reales de Francia. *Biblia Ludovici XI regis Franciae*, BnF, Ms. Latin 25, fol. 2r., 1401-1500.
7. Madonna Medici, Roger Van der Weyden, Städel Museum Frankfurt, 1450.
8. Felipe el Bueno, en *Moralités et opuscules ascétiques*, BnF, Ms. Français 12441, fol. 44r.
9. Escudo de armas de Alonso de Burgos. Colegio de San Gregorio de Valladolid, 1487-1499.

Bibliografía básica

BEDOS REZAK, Brigitte (1986), "Suger and the Symbolism of Royal Power: The Seal of Louis VII", en P. L. GERSON (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis*, New York, Metropolitan Museum of Art, pp. 95-103.

CAROLUS-BARRÉ, Louis (1957), "Le lis, emblème pré-héraldique de l'autorité royale sous les carolingiens", *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, pp. 134-135.

CHATILLON, François (1955), "*Lilia Crescunt*. Remarques sur la substitution de la fleur de lis aux croissants et sur quelques questions connexes", *Revue du Moyen Âge Latin*, 11, pp. 87-200.

DELGADO VALERO, Clara (1993), "La corona como insignia de poder durante la Edad Media", *Anales de Historia del Arte*, 4, pp. 747-763.

HABLOT, Laurent:

(2004), "Ordres et devises des ducs de Bourgogne", *L'art à la cour de Bourgogne : le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-19) : le temps des princes des fleurs de lis*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, pp. 81-83.

(2007), "Sous les fleurs de lis, l'utilisation des armoiries royales comme outil de gouvernement de Philippe Auguste aux derniers capétiens directs", *Convaincre et persuader. Communication et propagande aux XIIe et XIIIe siècles*, pp. 625-650.

HAYES, Dawn Marie (2013), "French connections: the significance of the fleur-de-lis in the mosaic of King Roger II of Sicily in the Church of Santa Maria dell'Ammiraglio, Palermo", *Viator*, 44, pp. 119-149.

JOHNSON, James (1961), "The Tree of Jesse Window at Chartres: *Laudes Regiae*", *Speculum*, 36, pp. 1-22.

KOCH, Robert A. (1982), "The Origin of the Fleur-de-Lis and the *Lilium candidum* in Art", *Approaches to Nature in the Middle Ages*, New York, Medieval & Renaissance texts & studies, pp. 109-130.

LABORDE, Comte de (1852), "Les fleurs-de-lis héraldiques et les fleurs-de-lis naturelles", *Revue Archéologique*, 9-1, pp. 355-365.

PASTOUREAU, Michel:

(1978), "La fleur de lis emblème royal, symbole marial ou thème graphique?", *La monnaie. Miroir des rois*, Paris, Musée monétairepp. 251-270.

(1997), "Une fleur pour le roi. Jalons pour une histoire de la fleur de lis au Moyen Age", *Flore et jardins. Usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Age*, pp. 113- 130.

Simón de Trento

Simon of Trent

Autor: Silvia ALFONSO CABRERA silviaalfonso@ucm.es

Palabras clave: libelo de sangre, judíos, infanticidio.

Keywords: iconography, blood libel, Jews, infanticide.

Fecha de realización de la entrada: 2018

Cómo citar esta entrada: ALFONSO CABRERA, Silvia (2018): "Simón de Trento" Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/simon-trento

© Texto bajo licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International" (CC BY-NC-ND 4.0)



El martirio de San Simón de Trento. Hartmann Schedel. Crónicas de Núremberg, BSB: Rar. 287, fol. 255, 1493. Biblioteca Estatal de Baviera.

Abstract

Simon of Trent, also known as Simeon, was a child who died in the Italian city of Trento at Easter of 1475. He was the victim of a supposed ritual murder committed by a group of Jews. This happened in the context of the blood libels that took place in Europe during the late Middle Ages.

From an iconographic point of view, the most common representation of this "holy child" is related to his own martyrdom, in which he appears naked and abused by his kidnappers. The Jews responsible for his torture are usually caricatured with exaggerated physical traits.

Estudio iconográfico

Simón de Trento o *Simonino di Trento*, fue un niño que murió en la Pascua del año 1475, en la ciudad italiana de Trento, víctima de un supuesto asesinato ritual perpetrado por un grupo de judíos, en el contexto de los libelos de sangre cometidos en la Baja Edad Media europea.

La historia del crimen de San Simonino puede reconstruirse a través del juicio llevado a cabo contra la comunidad judía local, en el que se narraron los hechos con todo detalle. Simón, de dos años y medio, desapareció la tarde del Jueves Santo de 1475, encontrándose su cuerpo sin vida el domingo de Pascua del mismo año. El niño apareció en un canal de agua, junto a la única casa habitada de la zona, en la que convivían quince judíos. El objetivo de este homicidio no era otro que recoger la sangre del pequeño para fines místicos, como relatan otros tantos asesinatos rituales en la Europa coetánea. Los supuestos culpables del delito-los quince judíos antes mencionados- fueron castigados, torturados y finalmente quemados. En el año 1588, Simón de Trento fue canonizado por Sixto V. Siglos más tarde, en el marco del Concilio Vaticano II (1965), se revisó el juicio de San Simonino, dictaminando la inocencia de los judíos implicados en el caso, así como la prohibición a venerar las reliquias del santo niño o la celebración de misas en su honor.

El episodio debe contextualizarse en un momento de intolerancia hacia la comunidad hebrea en toda Europa. En el caso de Italia, donde se desarrolla este suceso, las predicaciones antisemitas de Bernardino da Feltre, o la posición radical del obispo Giovanni Hinderbach, propiciaron un ambiente de tensión y odio exacerbado hacia la comunidad judía.

Esta historia guarda ciertas similitudes con otras tantas que sucedieron por otros territorios europeos. En Inglaterra, se popularizó el culto a la figura del niño Guillermo de Norwich, asesinado de forma ritual por varios judíos en 1144. Un siglo después, en 1255, conocemos la historia similar de otro niño, Hugo de Lincoln, fallecido en parecidas circunstancias. En España, también contamos con algunas leyendas relacionadas con crímenes rituales de niños de corta edad a manos de judíos. Uno de los santos niños más venerado fue Dominguito del Val, un niño de siete años natural de Zaragoza, asesinado en 1250, cuya primera comunicación sobre el caso nos llega bien entrado el siglo XVI, por lo que parece tratarse de una elaboración posterior cuyo objetivo final era la santificación del niño mártir. A finales del siglo XV, se produce el asesinato del llamado Santo Niño de la Guardia, siendo procesados y quemados vivos por la Inquisición varios judíos envueltos en el luctuoso asunto.

Las representaciones que encontramos sobre este asunto se concentrarán principalmente en la segunda mitad del siglo XV, siendo algunas de estas figuraciones prácticamente coetáneas al desarrollo de la propia leyenda. Geográficamente, la mayor concentración de imágenes se da en Italia, dado el carácter local del santo, aunque bien es cierto que la difusión de su calvario se extendió por toda Europa, llegando a regiones alemanas y de Centroeuropa, y en ocasiones sirviendo de ejemplo para ilustrar los "libelos de sangre", como vemos en las Crónicas de Núremberg, realizado por el humanista alemán Hartmann Schedel en 1493.

Los soportes en los que el tema es representado son muy variados, aunque prevaleciendo su imagen en la pintura mural de iglesias italianas. También encontramos su representación en grupos escultóricos, aunque de forma muy marginal, así como en el ámbito del libro ilustrado, con la ya mencionada Crónica de Núremberg. En el siglo XVI, la difusión de su imagen se llevará a cabo a través del grabado.

Desde el punto de vista iconográfico, la representación más común del santo niño es la de su martirio, en la que aparece desnudo y sostenido por sus captores, mientras estos le infligen toda serie de tormentos. Los judíos, causantes de la tortura del niño, son figurados de manera caricaturesca, con rasgos físicos muy toscos y pronunciados. En ocasiones aparecen también representados los instrumentos del sacrificio, en una clara alusión a la Pasión de Cristo. Menos frecuente es la representación de Simonino como santo triunfante, bien solo, o acompañado de otros mártires. En este caso, el niño aparece portando un estandarte como símbolo de la victoria de la fe y una palma. Este último elemento, en algunas imágenes, es sustituido por alguno de sus instrumentos de tortura. En ambas representaciones, el niño se muestra desnudo- en ocasiones con un paño de castidad tapando sus genitales- y llagado, mostrando de forma explícita las lesiones de su martirio.

Selección de obras de arte

1. San Simonino de Trento con los instrumentos de su martirio. Ca. 1460. Fresco. Iglesia de Santa Maria Annunciata, Bienno, Lombardía.
2. Virgen en trono con el Niño, el Santo Simonino, y los santos Benito, Esteban y Lucía. Ca. 1510. Fresco. Monasterio de San Pietro in Lamosa, Brescia. Lombardía.
3. Martirio del beato Simonino. Taller de Daniel Mauch. Ca. 1505-1515. Madera policromada. Museo diocesano treantino, Trento.
4. El martirio de San Simón de Trento. Ca. 1500. Fresco. Iglesia de Santa María Rotonda, Pian Camuno, Val Camonica, Brescia.
5. Historia de San Simón de Trento.
6. El martirio de San Simón de Trento. Hartmann Schedel. Crónicas de Núremberg, BSB: Rar. 287, fol. 255, 1493. Biblioteca Estatal de Baviera.

Bibliografía básica

BOESCH GAIANO, Sofia, LUZZATI, Michele (1983): Gli ebrei in Italia, *Quaderni Storici*, n° 3, Il Mulino, Bolonia.

CANTERA MONTENEGRO, Enrique (2002): Los judíos y las ciencias ocultas en la España medieval, *En la España Medieval*, Vol. 25, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 47-83.

- DUNDES, Alan (1991): *The Blood Libel Legend: A Casebook in Anti-Semitic Folklore*. University of Wisconsin Press, Wisconsin.
- ESPOSITO, Anna, QUAGLIONI, Diego (1990): *Processi contro gli ebrei di Trento (1475-1478). I processi del 1475*. Cedam, Padua.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2013): El infanticidio. *Revista Digital de iconografía Medieval*, Vol. V, nº 9, pp. 29-42.
- HSIA, Ronnie Po-Chia (1988): *The myth of ritual murder: jews and magic in reformation Germany*. Yale University Press. Nueva Haven (Estados Unidos).
- MUIR, Edward (2001): *Fiesta y rito en la Europa moderna. La mirada de la Historia*. Editorial Complutense, Madrid.
- ROSE, E. M. (2015): *The Murder of William of Norwich: The Origins of the Blood Libel in Medieval Europe*. Oxford University Press, Oxford.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (2012): La expulsión de los judíos. Un problema europeo. Ariel, Barcelona.
- TARADEL, Ruggero (2002): *L'accusa del sangue. Storia politica di un mito antisemita*, Editori Riuniti, Roma.

Esfera armilar

Armillary Sphere

Autora: Azucena Hernández Pérez mariaahe@ucm.es

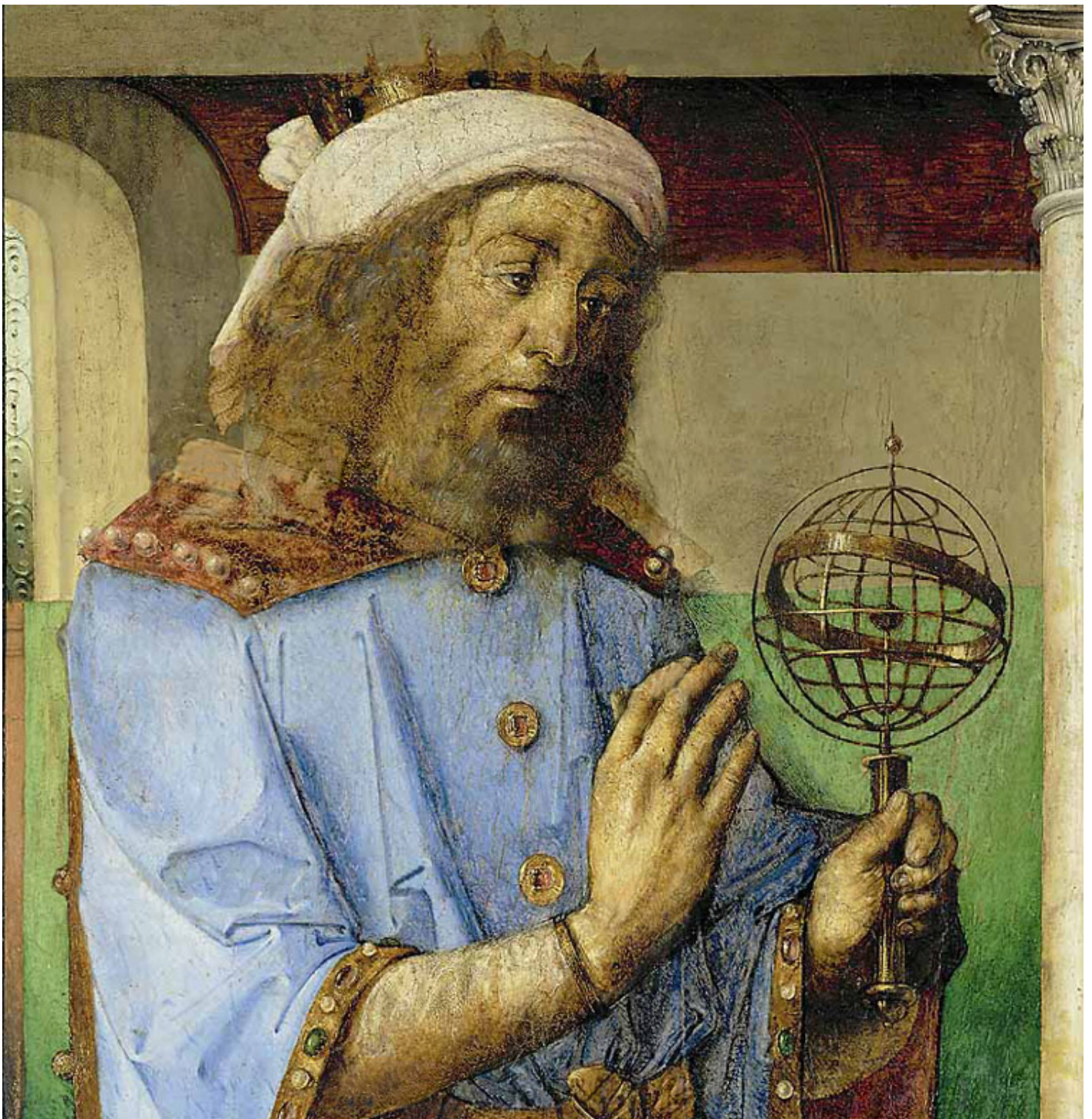
Palabras clave: astronomía; esfera celeste; coordenadas celestes; astrónomo; Ptolomeo.

Keywords: astronomy; celestial sphere; celestial coordinate system; astronomer; Ptolemy.

Fecha de realización de la entrada: 2018

Cómo citar esta entrada: HERNÁNDEZ PÉREZ, Azucena (2018): "Esfera armilar", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/esfera-armilar

© Texto bajo licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International" (CC BY-NC-ND 4.0)





"Ptolomeo con una esfera armilar" de Pedro de Berruguete y Juste de Gand. 1476. Uno de los 28 retratos de hombres ilustres del *studiolo* de Federico de Montefeltro en Urbino. Museo del Louvre (nº inv. MI 657).

Foto: Wikipedia commons (Fuente, bajo licencia CC BY 3.0)

Abstract

The armillary sphere is a model of the celestial sphere, which helps to measure the positions of the celestial bodies. It consists of a spherical framework of horizontal and vertical rings centred on the Earth according to the geocentric cosmological model during the Antiquity and the Middle ages and on the Sun by the end of the 16th century and beyond, when the heliocentric cosmological model was established by Copernicus.

The depictions of the armillary sphere relate to the symbolism that it carries as model of the Universe and instrument associated with the teaching of astronomy. Therefore, it is depicted in the hands of astronomers, scholars and the female figures which represent the Liberal Art of Astronomy. Furthermore, it also takes part of the decoration found in *studiolos* and the so called "spaces of knowledge".

Estudio iconográfico

La esfera armilar es una maqueta de la esfera celeste que sirve para medir las posiciones de los astros en ella y que permite simular su rotación diurna. No debe confundirse con la denominada *sphaera solida* en los textos medievales, que es lo que hoy llamamos globo celeste. El término "armilar" deriva del latín *armilla* que quiere decir "aro" o "anilla". En algunos textos medievales, se denomina "armilla" a la esfera armilar.

Las esferas armilares de las Edades Antigua y Media responden al modelo geocéntrico del Universo y están formadas por una estructura compuesta de varios anillos metálicos alrededor de una pequeña esfera central que representa la Tierra. Los anillos, horizontales y verticales configuran los círculos que permiten fijar coordenadas de posición de los astros en la esfera celeste. Los horizontales son: el círculo Polar Ártico, el de Cáncer, el del Ecuador, el de Capricornio y el Polar Antártico, a imagen de los paralelos terrestres y los verticales son los equivalentes a los meridianos. La esfera armilar incorpora también un anillo, situado en posición oblicua respecto a los horizontales, que representa la trayectoria del Sol en torno a la Tierra, denominada "eclíptica", con sus correspondientes doce signos del Zodiaco (Aries, Tauro, Géminis, Cáncer, Leo, Virgo, Libra, Escorpio, Sagitario, Capricornio, Acuario y Piscis), indicados con sus nombres o sus símbolos. Las esferas armilares más completas pueden incluir también los llamados coluros equinoccial y solsticial que son dos bandas perpendiculares entre sí que enlazan por un lado los dos signos del Zodiaco en los que tienen lugar los equinoccios (Aries, el de primavera y Libra, el de otoño) y los solsticios (Cáncer, el de verano y Capricornio, el de invierno), respectivamente. A partir de la formulación del modelo heliocéntrico por Copérnico en el año 1543 las esferas armilares modificaron su estructura incorporando el Sol en su centro y adquirieron su máxima popularidad en los siglos XVI y XVII.

Las esferas armilares que nos han llegado están hechas de latón, aleación de cobre y zinc utilizada también en otros instrumentos científicos como los astrolabios. Se documentan dos tipos de esferas armilares medievales: las portables, de poco tamaño y peso, que solían rematar en su parte inferior con un mango, y las fijas que se apoyaban en un pedestal y permitían por tanto que se ajustara su inclinación según la latitud del lugar en que se ubicaran.

Se atribuye la invención de la esfera armilar al griego Eratóstenes (s. III a.C.) y aparece descrita en textos posteriores como la gran obra astronómica de la Antigüedad que más influjo tuvo en la Edad Media: el *Almagesto* de Claudio Ptolomeo (s. II d.C.). Las esferas armilares más antiguas constan de siete anillos mientras que las bajomedievales y posteriormente las del Renacimiento superan los diez anillos, como la que realizó Antonio Santucci para Felipe II en 1582 que se exhibe en la Real Biblioteca de El Escorial o la considerada la mayor esfera armilar del mundo, la realizada unos años después por el mismo autor para Fernando I de Medici y que se conserva en el Museo Galileo de Florencia. A más sofisticación, más información ofrece el instrumento pero mayor es su peso y envergadura.

Al igual que le ocurrió al astrolabio, la esfera armilar fue asimilada por los científicos islámicos cuando ocuparon los territorios helenísticos y ya desde el siglo VIII la describen en sus textos de astronomía y geometría. El tratado islámico sobre la esfera armilar más antiguo que nos ha llegado es el *Ḍāt al-ḥalq* del astrónomo abasí Ibrāhīm al-Fazārī (m. 777). La primera referencia documental que se tiene en al-

Andalus de la construcción de un instrumento astronómico fue la esfera armilar que hizo 'Abbās ibn Firnās para el emir 'Abd al-Rahmān II en la primera mitad del s. IX. Sin embargo no nos han llegado esferas armilares islámicas lo cual denota que no se hizo popular en esas culturas. Instrumentos similares a la esfera armilar aparecen representados en textos chinos desde el siglo IV a.C.

Al igual que le ocurrió al astrolabio, se considera que la esfera armilar se difundió a los reinos cristianos occidentales a través de al-Andalus. Es en la Europa cristiana y a partir del siglo XIII cuando se documenta la esfera armilar como instrumento pedagógico para el estudio de la astronomía y eso determina su representación en pintura, escultura e ilustraciones de libros.

Este instrumento aparece representado en pintura, escultura e ilustraciones y grabados de libros como símbolo del universo, de la astronomía y en otros casos, simplemente de la erudición. Lo encontramos en las manos de la figura femenina que representa el Arte Liberal de la Astronomía, en los interiores de los espacios de estudio de Padres de la Iglesia, santos o monjes, ilustrando letras mayúsculas historiadas en textos de astronomía o geometría y en manos de astrónomos ilustres como Ptolomeo o Hiparco de Nicea. La esfera armilar estuvo vinculada a la enseñanza de la astronomía y por eso se representa en "espacios del saber", algunos vinculados con Padres de la Iglesia.

El hecho de que se incorporara una esfera armilar al escudo de Portugal en 1495 por el rey Manuel I multiplicó la representación de este instrumento sobre todo tipo de soportes (arquitectura, escultura, pintura, ilustraciones de libros, mapas,...) promovidos por el rey Manuel I o simplemente vinculados a la corona de Portugal desde finales del siglo XV.

Selección de obras

1. Esfera armilar en el Frontispicio con Nicolau da Liria. Biblia dos Jeronymos, Vol.I, 1495. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa, Portugal, MS 161/1, f. 2r.
2. Mayúscula historiada con astrónomo portando una esfera armilar. Tratado De Sphera de Johannes de Sacrobosco, ca. 1292. British Library, Ms Harley 3647, f.22r.
3. Esfera Armilar. Tratado De Sphera de Johannes de Sacrobosco, 1490, Venecia, Bonetus Locatellus, pág. 3
4. La Astronomía portando una esfera armilar. Margarita Philosophica de Gregor Reisch, 1496.
5. Esfera armilar en la taracea del Studiolo de Federico de Montefeltro en Urbino (Italia). Taracea de Baccio Pontelli, Giuliano y Benedetto da Maiano. 1473-1476.
6. Ptolomeo con una esfera armilar de Pedro de Berruguete y Juste de Gand. 1476. Uno de los 28 retratos de hombres ilustres del studiolo de Federico de Montefeltro en Urbino. Museo del Louvre (nº inv. MI 657).
7. La Astronomía portando una esfera armilar. Serie de las Siete Artes Liberales de Francesco Pesellino, 1422-1457. Birmingham Museum of Art (Birmingham- Alabama- USA), (nº inv. 1961.102).
8. San Agustín en su estudio. Sandro Botticelli, ca.1480. Fresco en la iglesia Ognissanti de Florencia
9. Roger Bacon con una esfera armilar. Escultura del s XIII. Museo de Ciencias Naturales de Oxford.
10. Astrónomos y geómetras portando esfera armilar y otros instrumentos. La verdadera historia del buen rey Alejandro de Pseudo-Callístenes, Francia, ca. 1420. British Library, Ms Royal 20BXX, f. 3r
11. Esfera armilar en la decoración de la ventana de la sala capitular del convento de Cristo en Tomar (Portugal). Diego de Arruda, finales del s. XV.

Bibliografía básica

BENNET, J.A. (1987), *The Divided Circle. A History for Astronomy, Navigation and Surveying*, Phaidon and Christie's Ltd, Oxford.

CHARETTE, François, *Mathematical Instrumentation in fourteenth-century Egypt and Syria. The illustrated Treatise of Najm al-Dīn al-Mīṣrī*, Brill, Leiden-Boston, 2003.

KING, David A. (1988) "Universal solutions to problems of spherical astronomy from Mamluk Egypt and Syria" en Farhad Kazemi, *A way prepared: essays on Islamic culture in honor of Richard Bayly Winder*, New York University Press, New York, pp. 153-184

KING, David A (2005)., "Astronomical instrumentation in the medieval Islamic world" (Part X), en David A. King (dir.) *In Synchrony with the Heavens. Studies in Astronomical Timekeeping and Instrumentation in Medieval Islamic Civilization. Volume Two: Instruments of Mass Calculation (Studies X-XVIII)*, Brill, Leiden-Boston, pp. 1-110

MADDISON, Francis (1969), *Medieval Scientific Instruments and the Development of Navigational Instruments in the XVth and XVIth centuries*, Junta de Investigações do Ultramar, Coimbra.

MICHEL, Henri (1967), *Scientific Instruments in Art and History*, The Viking Press, New York.

POULLE, Emmanuel (1963), *Un constructeur d'instruments astronomiques au XV^e siècle Jean Fusoris*, Honoré Champion, París.

POULLE, Emmanuel (1981), *Les sources astronomiques (textes, tables, instruments)*, Brepols, Turnhout (Belgium).

PTOLEMY (1982), *The Almagest*. Translated by R. Catesby Taliaferro, Enciclopedia Britannica Inc, Chicago-London.

SAMSÓ, Julio (2011), *Las Ciencias de los Antiguos en al-Andalus* (2ª edición con addenda y corrigenda de J. Samsó y M. Forcada), Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, Almería.

TURNER, Anthony (1987), *Early Scientific Instruments. Europe 1400-1800*, Sotheby's Publications, London.

Instrumental quirúrgico

Surgical instruments

Autora: Irene GONZÁLEZ HERNANDO irgonzal@ucm.es

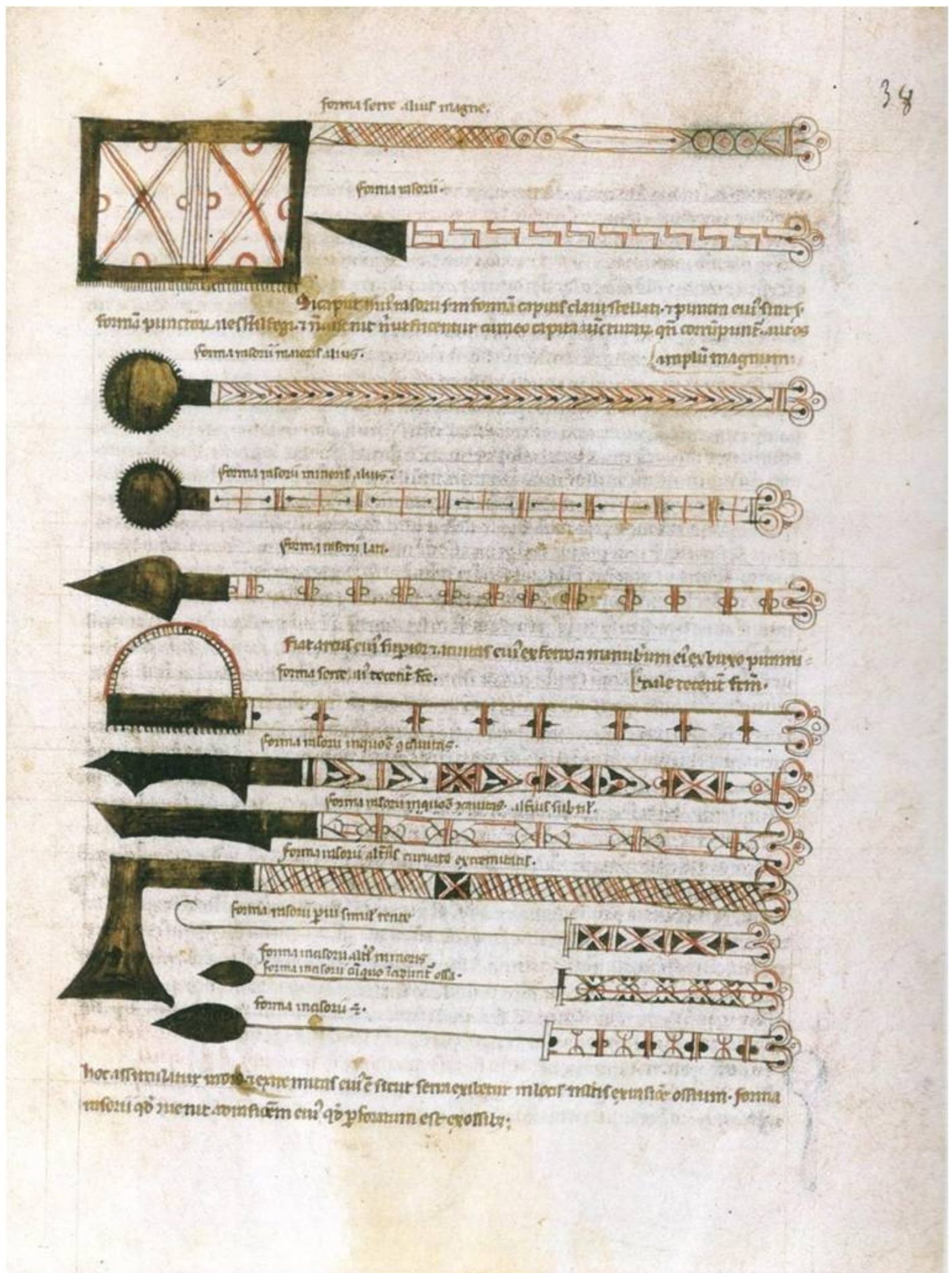
Palabras clave: cirugía, instrumental, medicina, ciencia, libro.

Keywords: surgery, instruments, medicine, science, book.

Fecha de realización de la entrada: 2018

Cómo citar esta entrada: GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2018): "Instrumental quirúrgico", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/instrumentalquirurgico

© Texto bajo licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International" (CC BY-NC-ND 4.0)



Sierras, cauterios, jeringas, y bisturíes incluidos en el fol.38r de la *Cirugía de Abulcasis*, traducción latina de Gerardo de Cremona, copia hecha en Genova en el siglo XIII, hoy en la BnF, ms. Latin 7123

Foto: Base de datos Mandragore de la BnF (Bibliothèque Nationale de France)

Abstract

Surgical instruments used in Middle Ages were depicted either inside medical treatises (as part of the attributes of the physicians and as part of surgical operations) or in the hands of certain healer-saints (especially Apollonia and the brothers Cosmas and Damian). Apollonia used to hold the pincers for extracting teeth while Cosmas and Damian used to hold scalpels and spatulas. In medical books the variety of instrumental is bigger than in painting depicting saints; thus it is possible to find not only knives and pincers, but also forceps, dilators, syringes, suckers, and scissors, among others.

Estudio iconográfico

Los instrumentos quirúrgicos forman parte de la iconografía científica de la Edad Media, pudiéndose representar de manera individual o agrupados en forma de compendio, como una imagen estática o siendo usados en escenas de intervenciones quirúrgicas.

El soporte preferente de representación es el libro ilustrado y más concretamente el texto médico, pues es aquí donde el contenido justifica la inclusión de referencias a la profesión sanitaria y a los instrumentos de los que ésta se sirve. Sin embargo, es posible también encontrar alguno de estos instrumentos en la pintura sobre tabla, asociados a unos pocos santos.

A continuación se analiza sucintamente los principales tipos iconográficos que es posible encontrar. Empezando por las imágenes de instrumentos aislados y estáticos, debemos aludir a la representación del **profesional sanitario**. Hay que señalar que el atributo más frecuente que acompaña a los médicos en la Edad Media es la redoma de orina, que va seguida del botamen farmacéutico, el libro y algún instrumento quirúrgico, aunque estos tres últimos son menos frecuentes que la primera. Cada uno de estos atributos resalta una característica de la profesión médica, la redoma de orina remite a la diagnosis, el botamen al tratamiento, el libro al aprendizaje teórico, y el instrumental quirúrgico al ejercicio práctico. Son distintas facetas de la actividad médica no excluyentes, por lo que un mismo profesional, hombre o mujer, puede llevar varios de estos objetos. En cualquier caso, cuando el instrumento quirúrgico aparece como atributo del médico, se escoge reiterativamente el cuchillo o bisturí, aunque pueden aparecer otros como la tenaza o la espátula (véase fig. 1 de la selección de obras).

Pero no sólo llevan instrumentos quirúrgicos los médicos documentados en las fuentes históricas, sino que también los llevan algunos **santos**. En este caso, su biografía se construye a partir de leyendas hagiográficas, es decir textos literarios en los que sus datos vitales deben tomarse con precaución, sabiendo que la veracidad histórica no es su objetivo, sino la transmisión de un mensaje acorde al pensamiento cristiano. De estos santos, destacan Cosme y Damián, quienes son descritos como hermanos y médicos de profesión que habrían llevado a cabo una de las cirugías de mayor complejidad, un trasplante de pierna de un donante fallecido a una persona viva, motivo por el que suelen representarse con bisturí. Por otro lado, sobresale santa Apolonia, que habría sido martirizada extrayéndole los dientes, por lo que las tenazas para extraer piezas dentales se convierten en su atributo preferente (véanse fig.2 y 3 de la selección de obras).

Sin embargo, el **repertorio de instrumentos quirúrgicos** de mayor magnitud es el que se incluyó en los manuales de cirugía que circularon en Europa desde el pionero de Abulcasis hasta los de los cirujanos bajomedievales como John Arden y Guy de Chauliac. Aunque por las fuentes documentales y los restos arqueológicos se tiene constancia de un importante desarrollo de instrumental quirúrgico en el mundo antiguo, que llega incluso a tener plasmación iconográfica (ej. templo egipcio ptolemaico de Kom Ombo), entre los siglos V y X parece darse un retroceso en este terreno. Tal vez este silencio no responde a una realidad histórica, sino a la necesidad de una investigación más profunda que permita identificar nuevos objetos de este tipo y rastrear sus representaciones. En cualquier caso, llegamos al siglo X casi sin vestigios icónicos de la cirugía, apareciendo en este momento una obra muy significativa, el *Kitab al-Tasrif li-man 'ajiza 'an al-ta' alif* (Libro de la práctica médica para aquellos que no son capaces de saber por sí mismos), escrito por un longevo científico cordobés del siglo X, Abū 'l Qāsim Khalaf ibn 'Abbās al-Zahrāwī (Abulcasis). Este *Kitab* es un extenso tratado de medicina práctica desarrollado en treinta volúmenes, dedicado el último íntegramente a la cirugía. El volumen trigésimo se divide a su vez en tres libros, estando el primero dedicado a los cauterios, el segundo a diversas intervenciones quirúrgicas y el tercero a las fracturas. En él, Abulcasis describe y diseña una gran cantidad de instrumental quirúrgico. No se conservan copias de este libro coetáneas a su escritor, pero la mayor parte de investigadores consideran que debió tratarse de un manual concebido como libro ilustrado, de modo que cada instrumento iría acompañado de un esquema que facilitaría su fabricación. Esto se deduce de la introducción al volumen XXX en la que Abulcasis así lo hace constar. En cualquier caso, en el siglo XII, Gerardo de Cremona, intelectual de Toledo, traduce el texto de Abulcasis del árabe al latín, consiguiendo con ello aumentar exponencialmente su difusión. A partir de entonces aparecen una gran cantidad de copias del tratado, ya en su versión latina, y todas ellas ilustradas. Son estas copias bajomedievales las que nos dan el mayor elenco de instrumentos medievales (véanse fig. 4, 5, 6 y 7 de la selección de obras).

Aunque las fuentes documentales y arqueológicas apuntan a instrumentos y materiales quirúrgicos realizados en hierro, bronce, oro, plata y plomo, la iconografía no es capaz de precisar estas diferencias materiales. En principio, el hierro y el bronce serían los metales más versátiles, el oro y la plata quedarían reservados a ciertos tratamientos dentales, y el plomo tendría un uso aún más restringido, destinado a instrumentos que requerían cierta flexibilidad. Así, aunque Abulcasis se plantea el oro como material noble para hacer cauterios, después sostiene que es más barato, versátil e inclusive útil el hierro, pues el oro funde pronto y se enfría rápidamente, mientras que el hierro guarda más el calor y tarda más en fundir.

Lo que sí es apreciable en los manuales médicos ilustrados es la gran variedad de instrumentos, de modo que los hay de uso general como cauterios, cuchillos, sierras, tijeras, ventosas, taladros, agujas, jeringas, cánulas, espátulas, etc.; pero también de uso más específico, como los de empleo ginecológico (fórceps, dilataores, ganchos para embriotomía) o los de tipo odontológico (tenazas y raspadores).

Por último habría que mencionar **instrumentos quirúrgicos en uso**, por oposición a los que hemos reseñado hasta aquí y que hemos calificado de estáticos. Nos referimos a escenas en las que aparecen hombres y mujeres usando estos instrumentos. Unas veces colocan ventosas, algunas extraen dientes con tenazas, otras sujetan una cánula para drenar, y también en varias ocasiones emplean cuchillos, bisturíes o inclusive sierras para hacer una cesárea, para circuncidar, para diseccionar o para operar de la cabeza. No hay tantas imágenes como para discriminar el uso de cada uno de los instrumentos diseñados por Abulcasis, pero sí un significativo elenco como para deducir que la cirugía fue uno de los campos más desarrollados de la atención sanitaria medieval (véanse fig. 8, 9, 10, 11, y 12 de la selección de obras).

Selección de obras

Fig. 1 Tenaza colocada sobre un botamen farmacéutico representada en el margen izquierdo del rollo de pergamino de 5m. de longitud sobre el que se copia el *Compendio médico que incluye el "De arte phisicali et de cirugia"* y *"Fistula in ano"* de John Ardene junto con la *"Genecia"* de Muscio, de comienzos del s. XV, hoy en la Stockholm Kungliga Biblioteket, ms.X188.

Fig.2 Los santos Cosme y Damián entregan botes de farmacia e instrumentos quirúrgicos a un médico, en el fol.11r de la *Cirugía* de Lanfranco da Milano, copia francesa del siglo XIII-XIV, Biblioteca Medicea Laurenziana (BML), ms. Aushburnham 1101.

Fig. 3 Santa Apolonia con las tenazas de su martirio, Predela del *Altar de Santa Catalina*, en la iglesia de Schwabach (Alemania), 1465.

Fig. 4 Cauterios de distinto tipo incluidos en la parte inferior del fol.81v, de la *Cirugía* de Abulcasis, traducción latina de Gerardo de Cremona, incluida en una miscelánea médica, en latín, del siglo XIII, hoy en la Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut.73.23.

Fig. 5 Instrumental ginecológico diverso incluido en fol.280r, de la *Cirugía* de Abulcasis, traducción latina de Gerardo de Cremona, copia de 1300 procedente de Italia (Bologna?), hoy en Yale Medical Library, ms. 28.

Fig.6 Ganchos del fol.122r, de la *Cirugía* de Abulcasis, traducción latina de Gerardo de Cremona, copia del siglo XV, hoy en Biblioteca Montpellier, ms. H89ter.

Fig. 7 Cánulas del fol.19v, de la *Cirugía* de Abulcasis, traducción occitana, copia del siglo XIV, hoy en la Biblioteca Montpellier, ms. H95.

Fig. 8 Operación craneal llevada a cabo por mujeres e incluida en el fol.84v del *Herbario* del Pseudo Apuleyo, en latín, del siglo XIII, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 73.16

Fig. 9 Detalle de una extracción dental en el panel central del *Tríptico del Carro de Heno* de El Bosco, ca. 1512-1515, Museo del Prado.

Fig. 10 Disección incluida en el fol.14v de *La grande chirurgie* de Guy de Chauliac, copia del siglo XIV o XV, hoy en la Bibliothèque de Médecine de Montpellier, ms. H184.

Fig. 11 Circuncisión de Abraham del fol.22v de la *Biblia* de Jean de Sy, Paris, ca. 1355-1357, BnF, ms. Français 15397.

Fig. 12 Cirujanas realizando sangrías a pacientes varones incluidas en los fol.176v y 177r del *Tratado médico* de John Ardene, copia del 2º cuarto del siglo XV, en inglés, British Library, ms. Sloane 6.

Bibliografía básica

CANO LEDESMA, Aurora (1990), "La aportación quirúrgica de Abū l-Qasim al-Zahrawi según el ms. n° 49 de El Escorial", *Ciudad de Dios: Revista agustiniana*, vol. 203, num. 1, pp. 89-110.

CANO LEDESMA, Aurora (1990), "La aportación quirúrgica de Abu-l-Qasim al-ZahraWi según el ms. n° 876 de El Escorial", *Ciudad de Dios: Revista agustiniana*, vol. 203, num. 2, pp. 451-484.

HIBBARD, Bryan (2000), *The Obstetrician's Armamentarium. Historical Obstetric Instruments and their Inventors*, San Alselmo (California), Norman.

ISMAIL, Anis; KHAN, A.B. (1964), "Surgery in the Medieval Muslim World", *Indian Journal of History of Science*, vol. 19, num. 1, pp. 64-70.

JACQUART, Danielle y MICHEAU, François (1996), *La Médecine arabe et l'Occident Médiéval*, Paris, Maisonneuve et Larose.

LORBLANCHET, Hélène ; TODESCHINI, Pascaline ; CHAUDOREILLE, Florence (2012), *La plume et le bistouri. Étudier la médecine à Montpellier au Moyen Âge et à la Renaissance. Exposition organisée par la Bibliothèque Universitaire de Médecine de Montpellier du 15 septembre au 9 novembre 2012*, Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier, Montpellier.

LUNA OSUNA, María Dolores (1993), "Instrumental metálico de época hispano-musulmana en el Museo Histórico Municipal de Priego de Córdoba", *Antiquitas*, num. 4, pp. 81-87.

PERA MADRAZO, C. (2003), "Un encuentro con Abulcasis y su obra a través del tiempo", *Conferencias en el IEG*, vol.55, num. 2, pp.97-108.

POUCHELLE, Marie-Christine (1976), "La prise en charge de la mort: Médecine, médecins et chirurgiens devant les problèmes liés à la mort à la fin du Moyen Âge (XIIIe-XVe siècles)", *Archives européennes de sociologie*, num. 17, pp.249-278.

POUCHELLE, Marie-Christine (1983), *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Âge: savoir et imaginaire du corps chez Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel*, Paris, Flammarion.

POUCHELLE, Marie-Christine (1990), *The Body and Surgery in the Middle Ages*, New Brunswick, New York.

SANAGUSTIN, F. (1986), « La chirurgie dans le Canon de la médecine Al-Qanun fi-t-tibb d'Avicenne (Ibn Sina) », *Arabica*, num. 33, pp.84- 122.

SPINK, M.S. (1937), "Arabian Gynaecological, Obstetrical and Genito-urinary practice illustrated from Abulcasis", *Proceedings of the Royal society of Medicine*, num. 30, pp. 653-670.

SPINK, M.S. Y LEWIS, G.L. (1973), *Abulcasis. On Surgery and Instruments. A definitive edition of the Arabic text with English translation and commentary*, Wellcome Institute of Medicine of History, Londres.

VIAL, Mireille (dir). (2011), *Scriptor et medicus: La médecine dans les manuscrits de la Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier*, Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier, DVD.

ZOZAYA, J. (1984), "Instrumentos quirúrgicos andalusíes", *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, num. 20, pp. 255-259.

Matraz

Autora: Azucena Hernández Pérez mariaahe@ucm.es

Palabras clave: recipiente de vidrio; alquimia; destilación; uroscopia; cosmética.

Keywords: alchemy; glassware; distillation; uroscopy; cosmetics.

Fecha de realización de la entrada: 2018

Cómo citar esta entrada: HERNÁNDEZ PÉREZ, Azucena (2018), "Matraz", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/matraz>

© Texto bajo licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International" (CC BY-NC-ND 4.0)



Matraz sobre un mueble en la sala de la Anunciación de Hans Memling. 1480-89. Museo Metropolitano de Nueva York (nº inv. 1975.1.113)

Fuente: MET [bajo licencia CC BY 3.0]

Abstract

A flask is a piece of laboratory glassware, spherical or pear-shaped with an elongated neck designed for containing and measuring liquids. Flasks come in different classes, which are identified by different names such as volumetric flasks, Erlenmeyer flasks or round-bottom flasks, among others. A good number of these pieces of glassware manufactured in the Antiquity and the Middle Ages are extant and exhibited in museums. The flasks are depicted in paintings, illuminated manuscripts and sculptures in various ways: in the hands of male or female figures representing the Alchemy, urine flasks are carried by physicians as part of illnesses diagnoses, flasks full of golden coloured perfumes decorate comfortable lady's rooms and they confer proof of wisdom to the so called "knowledge spaces".

Estudio iconográfico

Un matraz es un recipiente de vidrio o de cristal, de forma generalmente esférica o de pera y terminado en un cuello estrecho y normalmente recto, que se emplea en los laboratorios químicos para contener y medir líquidos y/o realizar disoluciones. El término "matraz" es contemporáneo y se considera que su origen puede ser griego (*metretes*: botella para medir líquidos), romano (*metreta*: ánfora grande para líquidos con capacidad de 39 litros) o árabe (*matarah*: recipiente para líquidos). Hay toda una variedad de matraces con sus cuellos más o menos largos, estrechos, rectos o acodados y con su base más o menos esférica que se identifican hoy cualificando el término genérico, por ejemplo: matraz volumétrico o aforado, matraz Erlenmeyer, matraz de destilación o matraz Schlenk. Las tres tipologías de matraces que nos han llegado de los periodos romano y medieval, tanto como objetos conservados y musealizados como en representaciones pictóricas, escultóricas o en ilustraciones de manuscritos, responden a las formas de los matraces aforados, Erlenmeyer y de destilación. Los demás aparecieron en fechas posteriores.

En los textos medievales se suele llamar "redoma" tanto al matraz como a cualquier recipiente de cerámica para conservar líquidos que tenga cuello estrecho y base esférica o en forma de pera, aunque los matraces son claramente identificables, frente a los recipientes cerámicos, por su transparencia. Tanto en la alquimia (química) como en la medicina y otras ciencias experimentales de la antigüedad y el medioevo se impusieron los recipientes de vidrio o cristal que permitían identificar los líquidos que contenían.

En periodo medieval, los recipientes de vidrio vinculados a la botica y la alquimia fueron, además de los matraces, los alambiques, los frascos y los crisoles. Los procesos físicos y químicos para los que se usaban esos recipientes de vidrio fueron básicamente: disoluciones, cocciones, destilaciones, sublimaciones y condensaciones. Es por esto que el matraz aparece como uno de los objetos identificativos de las representaciones iconográficas de la Alquimia, normalmente en manos de una figura femenina.

Se usaban matraces (tipología Erlenmeyer) para la uroscopia (examen de la orina), una de las pocas pruebas objetivas de diagnóstico con la que contaba la medicina medieval. En base a este uso, encontramos matraces representados en textos médicos, solos o en manos de médicos (físicos) en el capítulo dedicado a la uroscopia y también algunas veces en manos de una figura masculina o femenina representando la Medicina.

La elaboración de perfumes y sustancias cosméticas líquidas, durante los periodos antiguo y medieval, conllevaba la realización de los procesos físico-químicos anteriormente citados (e.g. destilación, disolución o sublimación) en los que el matraz estaba presente y así aparece entre los objetos que identifican los laboratorios de química en ilustraciones de principios del siglo XVI. También se vincula el matraz a la conservación de perfumes y por ello se hace presente en estancias, normalmente de uso femenino, junto a otros recipientes más o menos suntuarios. El matraz, normalmente lleno de un líquido de color amarillo o dorado, posiblemente un aceite perfumado, se ubica en estantes tras la escena de la Anunciación o en la representación de alguna santa recogida en sus aposentos, como es el caso de la Santa Bárbara de Robert Campin en el Museo del Prado. Bajo esta misma acepción de matraz vinculado al perfume, puede explicarse su presencia en decoraciones de espacios funerarios como la pintura del arcosolio del Doncel de Sigüenza.

Se incorpora el matraz al conjunto de objetos vinculados al saber haciendo compañía a los astrolabios, cuadrantes, relojes de sol o mapas en representaciones de aposentos donde leen y/o escriben evangelistas, Santos Padres de la Iglesia o miembros de la nobleza o el clero, en los llamados "espacios del saber". Aquí el matraz representa el conocimiento de la materia que proporcionaba la química (alquimia) y completa los saberes medievales de las ciencias de la astronomía, la medicina y la farmacopea.

Y por último, el matraz aparece también en algunas de las representaciones de la virtud de la Templanza en las más antiguas cartas del Tarot que nos han llegado, de la segunda mitad del siglo XV. La virtud cardinal de la Templanza se representa como una dama que va mezclando agua contenida en un matraz con el vino que contiene otro matraz, lo que hoy se haría en un laboratorio de química para diluir un líquido en otro. La única explicación esgrimida hasta ahora para esta iconografía es que al rebajar la graduación alcohólica del vino por la adición de agua se controlaban los excesos verbales, gestuales y hasta violentos debidos a la embriaguez. Es importante destacar que esta peculiar representación de la Templanza con dos matraces o, en otros casos, con dos recipientes de cerámica sólo se ha encontrado hasta el momento en las cartas del Tarot que se introdujeron como un juego vinculado a la adivinación en la sociedad italiana del siglo XV.

Selección de obras

1. Matraz al fondo de la estancia de la "Anunciación" de Hans Memling. 1480-89. Museo Metropolitano de Nueva York (nº inv 1975.1.113).
2. Matraz en el lado derecho de la estancia de "Santa Bárbara" de Robert Campin, 1438. Museo del Prado (nº inv. P001514).
3. Matraz en la estantería de la estancia de "San Jerónimo en su estudio" de Jan van Eyck (atribuido), 1435. Detroit Institute of Art (nº inv. 25.4.).
4. Matraz en la estantería de la estancia de "El evangelista san Juan" de Gabriel Mälesskircher. 1478. Museo Thyssen Bornemisza de Madrid (nº inv. 235. 1928.17).
5. Matraz en la estantería de la celda de Nicolau da Liria. Ilustración del Frontoispicio (Prólogo) de la Biblia dos Jeronymos, Vol.I, 1495. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa, Portugal, MS 161/1, f. 2r.
6. Matraz sobre un sepulcro en las pinturas con escenas de la Pasión del arcosolio del sepulcro de Martín Vázquez de Arce (Doncel de Sigüenza). Catedral de Sigüenza.

7. Matraz en manos de una figura femenina. "Alegoría de la Alquimia" en la base del parteluz de la puerta central de la portada occidental de la catedral de Notre Dame de París.
8. Matraz en manos de un médico en la representación de la Medicina del Cáliz de marfil de la catedral de Milán. Colonia, primera mitad el s. XIV. Museo del Tesoro del Duomo de Milán.
9. Matraz en manos de un médico en la ilustración "Santa Isabel se hace una prueba de orina para saber si está embarazada". Biblia del papa Juan XXII, f. 164r. Palacio papal de Avignon (Francia).
10. Matrazes en ilustración de uroscopia de "Miscelánea Médica", Inglaterra ca. 1430. Bodleian Library (Oxford), Ms. Digby 29, f. 129r.
11. Matraz en manos de Avicena en "Canon", traducción latina de Gerardo de Cremona. París, s. XIII. Bibliothèque Municipale de Besançon, Ms. 457, fol. 1r.
12. Matraz en manos de un médico en mayúscula historiada del "Libro del Tesoro" de Brunetto Latini. Francia, 1315-1325. British Library, Ms. Yates Thompson 19, f 28r.
13. Matrazes en la ilustración "El alquimista en su laboratorio". Xilografía. Hans Weiditz. Estrasburgo, ca 1520.
14. Matrazes en las manos de la virtud de la Templanza en el "Tarot de los Medici". Florencia, segunda mitad del s. XV.

Bibliografía básica

- ANAWATI, Georges (1996), "Arabic Alchemy" en Rhosid Rashed (ed.), *Encyclopaedia of the History of Arabic Science*, London, Routledge, pp. 853-885.
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo (2002), "Las técnicas preindustriales" en L. García Ballester, *Historia de la Ciencia y de la Técnica en la Corona de Castilla. Tomo II. Edad Media*, Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 223-432.
- DONELLY, Alan, F (1970), "The Romantic History of Laboratory Glassware", *Laboratory Medicine*, 1-3, pp. 28-33.
- GARCÍA BALLESTER, Luis (2002), "La ciencia y el oficio de la boticaria", en L. García Ballester, , *Historia de la Ciencia y de la Técnica en la Corona de Castilla. Tomo I. Edad Media*, Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 865-911.
- HOLMYARD, Eric John (1957), *Alchemy*, Middlessex, Penguin Books.
- JABIR IBN JAYYAN (2002), *Jabir ibn Hayyan : Texts and Studies*, Institute for the History of Arabic-Islamic Sciences, Frankfurt.
- LEVEY, Martin (1973). *Early Arabic Pharmacology: An Introduction Based on Ancient and Medieval Sources*. Brill, Leiden.
- PRINCIPE, Lawrence (2007). *Chymists and chymistry: studies in the history of alchemy and early modern chemistry*. Science History Publications, Sagamore Beach (Massachusetts – USA).
- SAMSÓ, Julio (2011), *Las Ciencias de los Antiguos en al-Andalus* (2ª edición con addenda y corrigenda de J. Samsó y M. Forcada), Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, Almería.
- SZABADVÁRY, Ferenc (1986), "The History of Chemical Laboratory Equipment", *Periodica Polytechnica Chemical Engineering*, 30(1-2), pp. 77-95.
- VERNET, Juan (1981), "La Alquimia", *Historia de la Ciencia Árabe*, Madrid, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, pp. 163-185.

Sangría Bloodletting

Autora: Irene GONZÁLEZ HERNANDO irgonzal@ucm.es

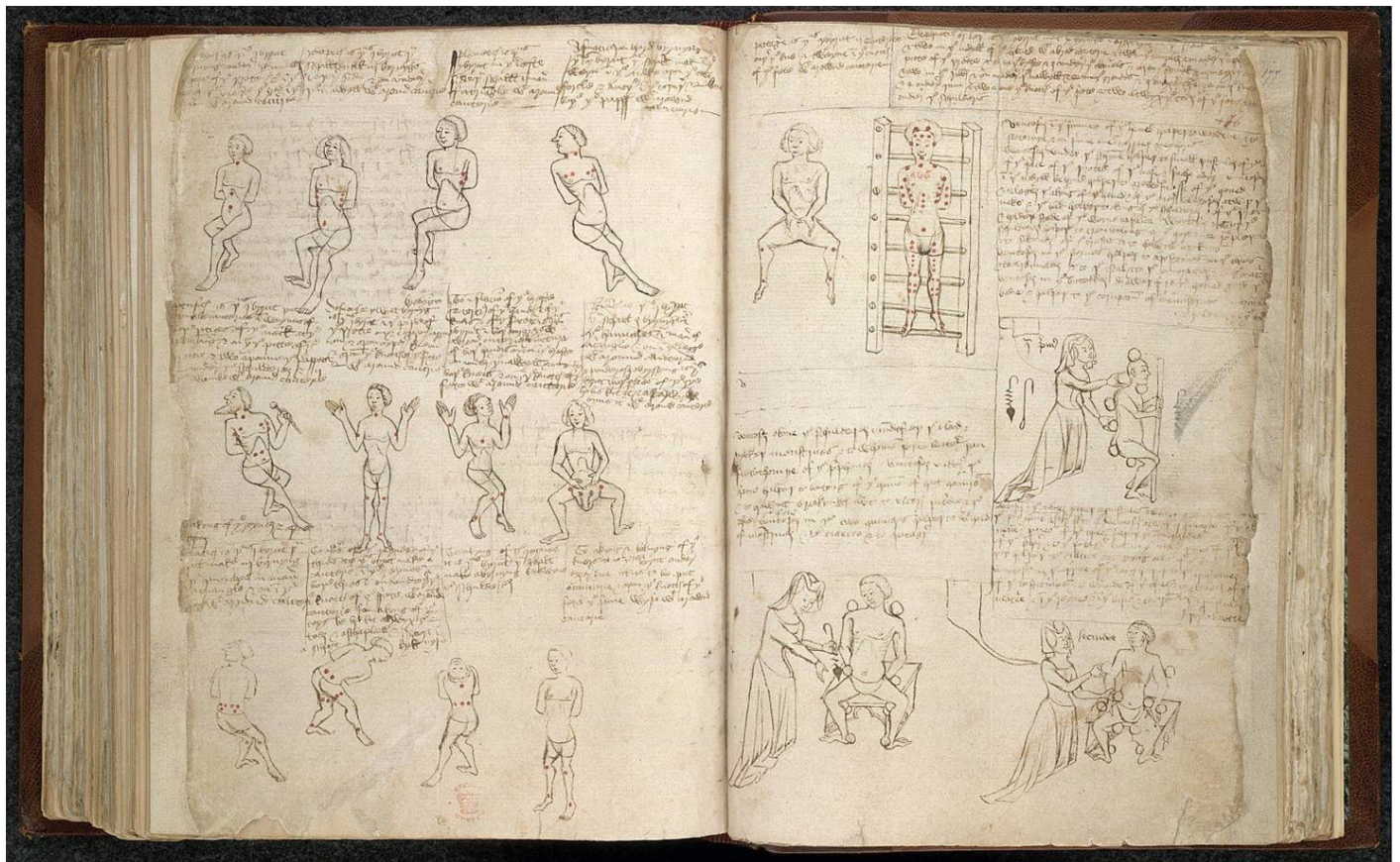
Palabras clave: sangría, ventosa, sanguijuela, flebotomía, medicina.

Keywords: bloodletting, sucker, leech, phlebotomy, medicine.

Fecha de realización de la entrada: 2018

Cómo citar esta entrada: GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2018): "Sangría", Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/sangria

© Texto bajo licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International" (CC BY-NC-ND 4.0)



Identificación de puntos para la realización de sangrías y posterior aplicación de ventosas en distintas partes del cuerpo, fol.176v y 177r del *Tratado médico* de John Ardene, copia del 2º cuarto del siglo XV, en inglés, British Library, ms. Sloane 6

Foto: British Library

Abstract

The bloodletting or phlebotomy is a surgical technique aiming to extract blood in order to purify the body. In medieval books there are three sorts of images concerning bloodletting: 1) the surgeon is making an incision in the patient's elbow while blood is being gathered up in a bowl, 2) the surgeon is putting several suckers in the patient's body in order to make micro-extractions of blood, and 3) several leeches are biting patient's legs or arms in order to extract his or her blood.

Estudio iconográfico

La medicina medieval estratifica las maneras en que se puede recuperar la salud, de modo que el primer paso es la dieta (entendida como un modelo saludable de vida que incluye correctos hábitos de sueño, alimentación adecuada y realización de ejercicio físico); el segundo paso es la administración de preparados farmacológicos (la mayor parte de ellos de origen vegetal, aunque también los hay de origen mineral y animal) junto con el seguimiento de tratamientos terapéuticos más específicos como purgados y drenajes, técnicas fisioterapéuticas (que siguen la tradición hipocrática) y sangrías; y el último paso es la cirugía mayor (intervenciones en tejidos, órganos

y huesos que implican abrir, suturar y cauterizar las heridas). Para ser exactos, la sangría es considerada un tratamiento quirúrgico, puesto que es llevada a cabo por profesionales que están dentro de la cirugía y la barbería. Sin embargo, la sangría o flebotomía, es mucho más frecuente y menos invasiva que otro tipo de operaciones como las trepanaciones craneales, o la amputación de miembros inferiores y superiores, o la extirpación de tumores en tejidos blandos.

La sangría es un procedimiento por el que se hace una punción venosa y se extrae una cantidad de sangre variable, con el objetivo último de descartarla. Es decir, es un método exclusivamente purgativo, por el que se eliminan los residuos nocivos generados en el interior del cuerpo. En ningún caso es un método diagnóstico; la sangre extraída no se analiza, ya que el desarrollo de la química y de la óptica son insuficientes para estos fines, ni se dispone de reactivos capaces de interactuar con la sangre, ni de microscopios que permitan una observación de su composición y sus características físicas.

La iconografía recoge generalmente al profesional sanitario, un empírico, hombre o mujer, calificado de cirujano/a-barbero/a, que hace la punción bien en el antebrazo (en la fosa del codo) bien en la espalda (e inclusive en otras partes del cuerpo como costado, pecho, abdomen, etc.). Cuando la punción se hace en la fosa del codo, el flujo de sangre es mayor y se recoge en un cuenco (ver fig.1). Cuando la punción se hace en la espalda (o en el costado, pecho o abdomen), el flujo de sangre es mínimo y las micro extracciones se hacen con ayuda de ventosas de vidrio, empleando una técnica relativamente similar a la de la acupuntura de tradición asiática (ver fig.2, 3 y 4). Mucho menos frecuente es la flebotomía con sanguijuelas, aunque es la que más ha trascendido en el imaginario colectivo. Cuando se practica este tipo de sangría son las propias sanguijuelas las que pican las piernas o brazos del paciente para ir succionando pequeñas cantidades de sangre. En este caso, no es necesaria la representación del médico (ver fig.5).

Todas estas imágenes se incluyeron exclusivamente en los libros ilustrados de temática médica, donde fueron un apoyo al desarrollo escrito que hicieron médicos generalistas y/o cirujanos como Avicena, John Ardene, o Aldobrandino de Siena, entre otros.

Selección de obras

Fig.1 Realización de sangría en la fosa del codo, incluida en el fol.36v de *Le regime du corps* de Aldobrandino da Siena, copia de finales del siglo XV, Cambridge University Library, ms. li.V.11.

Fig.2 Realización de sangrías con ventosas, incluida en el fol. 177r del *Tratado médico* de John Ardene, copia del 2º cuarto del siglo XV, en inglés, British Library, ms. Sloane 6.

Fig. 3 Escenas de botica en la mitad superior del folio y diversos tratamientos terapéuticos (baños medicinales, sangrías con ventosas, traumatología) en los márgenes del fol.492r del *Canon* de Avicena, traducción hebreaica, con miniaturas atribuidas a la escuela lombarda (Leonardo de Besozzo, s.XV), hoy en la Biblioteca Universitaria di Bologna (BUB), ms. 2197

Fig. 4 Colección de ventosas representadas en el margen superior derecho del fol. 27r de la *Cirugía* de Abulcasis, traducción occitana, copia del siglo XIV, hoy en Biblioteca Montpellier, ms. H95.

Fig. 5 Realización de sangría en las piernas con sanguijuelas, incluida en el fol. 84r del *De regimine sanitatis* de Aldobrandino de Siena, copia del siglo XIV, hoy en la BnF, ms. fr. 12323.

Bibliografía básica

GIL SOTRES, Pedro (1986), *Scripta minora de flebotomía en la tradición médica del siglo XIII*, Santander, Eunsal.

GIL SOTRES, Pedro (1990), "Los evacuantes particulares: ventosas, escarificaciones, sanguijuelas y cauterios en la terapéutica bajomedieval", *Medicina & historia: Revista de estudios históricos de las ciencias médicas*, num. 34, pp. 1-16.

GONZÁLEZ DE FAUVE, María Estela (2012), "La práctica de la flebotomía en España a través de algunos tratados médicos (siglos XIV-XVI)", en VVAA, *Mundos medievales: espacios, sociedades y poder: homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, vol. 2, pp. 1403-1416.

MANRIQUE SÁEZ, María Pilar; ORTEGA LARREA, Susana; YAGUAS JIMÉNEZ, Purificación (2008), "La sanguijuela, un gusano en la historia de la salud", *Index de enfermería: información bibliográfica, investigación y humanidades*, vol. 17, num. 4, pp. 290-294.

MARTÍNEZ GÁZQUEZ, José; GARCÍA BALLESTER, Luis (1991), "Las epistulae de flebotomía y los calendarios en el galenismo práctico de los siglos XIII y XIV en la corona de Aragón", en LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (coord.), *Galeno: obra, pensamiento e influencia*, pp. 281-290.

MORENTE PARRA, Isabel (2016), *Imagen y cultura de la enfermedad en la Europa de la Baja Edad Media*, pp.158-162, Tesis doctoral, E-prints de la Universidad Complutense de Madrid

RODRÍGUEZ MONTES, José Antonio (2013), "La sangría terapéutica: del rito a la Ciencia", *Boletín de la Academia Malagueña de Ciencias*, num. 15, pp. 7-20.

VALLRIBERA I PUIG (1992), "Un manuscrit medieval català sobre ventoses", *Gimbernat*, vol. XVIII, pp. 207-216.

Rueda de la fortuna

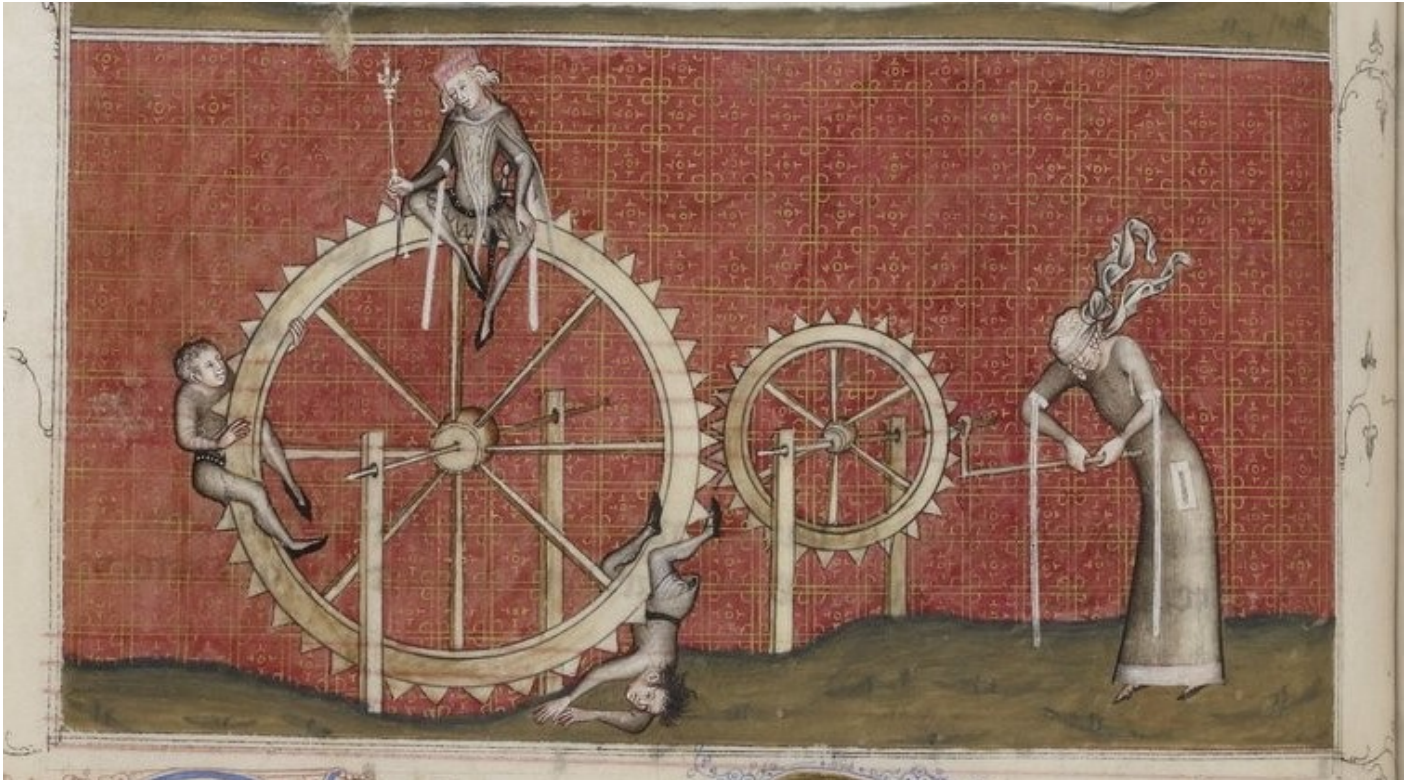
Autora: Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN dianaluc@ucm.es

Palabras clave: Rueda de la Fortuna; Tyche; Boecio; *Carmina Burana*; *Hortus deliciarum*; *Roman de la Rose*; *Roman de Renart*; Bocaccio.

Fecha de realización de la entrada: 2018

Cómo citar esta entrada: LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, Diana (2018): "La Rueda de la Fortuna", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rueda-fortuna

© Texto bajo licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International" (CC BY-NC-ND 4.0)



Rueda de la Fortuna. Guillaume de Machaut, *Poésies: Jugement du roi de Bohême*, ca. 1350-1355. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 1586, fol. 30v.

Abstract

Fortune's Wheel is an iconographic theme of Greco-Roman roots. It is precisely in the classical world that the cult of the goddess Fortune, also known as Tyche –daughter of Tethys and Ocean, according to the *Theogony* of Hesiod– developed. She had the ability to grant good or bad luck, what turned her into a feared deity, capable of influencing the fate of mortals. The iconographic theme of Fortune's Wheel first appeared in the 11th century, reaching its peak during the 14th and 15th centuries, in the field of illuminated manuscripts.

Estudio iconográfico

La rueda de la Fortuna es un tema iconográfico de raíces grecorromanas. Es precisamente en el mundo clásico donde surge el culto a la diosa Fortuna, también conocida como Tyche –hija de Tethys y Océano, según la *Teogonía* de Hesíodo–, cuyo poder residía en la capacidad de otorgar buena o mala suerte, lo que la convertía en una divinidad temida, capaz de influir sobre el destino de los mortales.

El *De consolazione philosophiae* (ca. 524) de Boecio constituye la principal fuente literaria para la configuración del tema iconográfico de la Rueda de la Fortuna. En esta obra se describe, por primera vez, a la Fortuna, inestable y ciega, como una rueda que eleva a unos, mientras hace descender a otros:

Esta es mi fuerza, juego a este juego sin interrupción: giro la rueda con rotación caprichosa, tengo el placer de cambiar las cosas efímeras por las más elevadas y las más elevadas por las efímeras. Asciende, si te place, pero de acuerdo con la ley de no calificar

el descenso, tal y como exigiría mi manera de divertirme, de injusticia. ¿O es que acaso ignorabas mi carácter?

Volvemos a encontrar alusiones literarias a la Rueda de la Fortuna a lo largo de la Edad Media en dos poemas de los *Carmina Burana* –*O Fortuna velut luna* y *Fortuna plango vulnera*–, fechados en los siglos XII y XIII, y en el *Roman de la Rose* (ca. 1225-1280) de Guillaume de Lorris y Jean de Meun. De especial interés resulta, desde el punto de vista iconográfico, la descripción incluida en este último:

Fortuna

*No sé si podrás creer lo que diga,
pero te aseguro que son verdaderas
y, por lo demás, se encuentran escritas:
que es más provechosa y más preferible
la Fortuna adversa que nos oprime
que la placentera y que nos sonríe.
[...]*

*Engaña y maltrata a quiénes la gozan,
aun si se comporta como la dulce madre
cuando da a sus hijos lo que necesitan:
los está engañando miserablemente
cuando les entrega todos sus regalos
como son honores, como son riquezas,
o bien dignidades y otras distinciones,
haciendo creer que serán perpetuas
cuando solo son cosas inestables.
Y así los mantiene con falso alimento
que no es otra cosa que la vanagloria,
mientras que en su rueda los tiene más altos,
si piensan entonces que lo tienen todo
y piensan que su estado es tan firme y fuerte,
que en ningún momento de él descenderán.*

El tema iconográfico de la Rueda de la Fortuna surgió en el siglo XI, fijándose esta a lo largo de la siguiente centuria. Encontramos una de las representaciones más antiguas conservadas en un manuscrito de Montecassino, imagen que se asemeja a otra que decora el *Hortus deliciarum*, atribuido a Herrada de Landsberg (1176-1185). No obstante, este tema alcanzó su mayor apogeo en época bajomedieval, siendo el *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio (1313-1375) la principal fuente de inspiración de los miniaturistas de los siglos XIV y XV, quienes, en ocasiones, representaron a la diosa Fortuna alada, con hasta doce brazos, siguiendo de cerca la descripción que hace Boccaccio de esta divinidad caprichosa.

Generalmente, la Fortuna aparece o bien entronizada, o bien en pie, con una cinta que le cubre los ojos, con corona y espada –objetos que, en ocasiones, son sustituidos por una tiara y un cetro–, a un lado de la rueda, en el centro, detrás o, de manera excepcional, bajo ella, accionando, generalmente, una palanca o manivela con la que hace girar la rueda a su antojo. En la parte más alta, se ubica el personaje favorecido en ese preciso momento por la Fortuna, habitualmente un rey, aunque de manera excepcional aparecen representados incluso animales, como, por ejemplo, el zorro Renart. Si seguimos la secuencia, vemos cómo, a consecuencia del movimiento giratorio, la figura que antes lucía triunfante va siendo despojada de sus riquezas, para volver a ascender de nuevo y dar comienzo al eterno ciclo giratorio.

En algunas ocasiones, como en el ejemplo contenido en el *Hortus deliciarum*, la imagen se completa con inscripciones que aluden al estado del rey, o del personaje representado, en cada una de las fases, y que inciden en el carácter inestable y cambiante de la Fortuna. Aspecto este último que, a veces, se plasma visualmente a través de la piel bicolor de la imagen de la diosa Fortuna –que en ocasiones se hace extensible a su vestimenta–, o de su rostro bifronte o, incluso, bicefalía.

Selección de obras

1. Rueda de la Fortuna. Rosetón de la iglesia de Saint-Etienne de Beauvais, 1130-1140.
2. Rueda de la Fortuna. *Roman de la Poire*, 1155-1260. Biblioteca Nacional de Francia, Fr. 2186, fol. 12v.
3. Rueda de la Fortuna de Renart, 1201-1300. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 1593, fol. 58v.
4. La Rueda de la Fortuna de Renart. *Roman de Renart le nouvel*, 1201-1300. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 1581, fol. 57r.
5. Rueda de la Fortuna. Roger, *Les Histoires Roger ou Hoirtoire ancienne jusqu'à César*, 1201-1300. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 20125, fol. 233v.
6. Rueda de la Fortuna. *Carmina Burana*, 1230. Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, cml 4660/4660ª, fol. 1r.
7. Rueda de la Fortuna. Watriquet de Couvin, *Dits*, 1300-1400. Bibliothèque de l'Arsenal, 3525, fol. 189r.

8. Rueda de la Fortuna. *Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Le Roman de la Rose. Codicille et Testament attribués à Jean de Meun*, 1301-1400. Bibliothèque de l'Arsenal, 5209 réserve, fol. 36r.
9. Rueda de la Fortuna. *Le Roman de Renart*, 1310-1315. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 1580, fol. 85r.
10. Frère Laurent, *Le Somme le Roi*, 1311. Bibliothèque de l'Arsenal, Ms-6329 réserve, fol. 23r.
11. Rueda de la Fortuna. Guillaume de Machaut, *Poésies: Jugement du roi de Bohême*, ca. 1350-1355. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 1586, fol. 30v.
12. Rueda de la Fortuna. Guillaume de Lorris y Jean de Meung, *Recueil*, 1361. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 2195, fol. 156v.
13. Rueda de la Fortuna. *Roman de la Rose*, 1395-1405. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 380, fol. 36v.
14. Boecio, *De Consolatione Philosophiae*, 1400-1500. Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Néerlandais 1, fol. 58v.
15. Rueda de la Fortuna. Jehan de Meun, *Livre de Boece de Consolation de philosophie*, 1401-1500. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 1098, fol. 20v.
16. Rueda de la Fortuna. *Le Testament de Maistre Jehan de Jehun / Boece, De Consolation, traduction de Jehan de Meun*, 1401-1500. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 809, fol. 40r.
17. La Rueda de la Fortuna. San Agustín, *La Cité de Dieu (livres I-IX)*, 1400-1408. Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 172, fol. 150r.
18. Boccaccio conversando con la Fortuna, 1460-1466. *Des cas des nobles hommes et femmes*. Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Gall. 6, fol. 200v.
19. Rueda de la Fortuna, 1466. Bibliothèque nationale de France, Français 1654, fol. 161v.
20. Rueda de la Fortuna en el Infierno. *Misal*, 1492. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Latin 16827, fol. 335v.
21. La Fortuna con su rueda. *Cy commence le livre du gouvernement des princes fait de frere Gilles Romain, de l'ordre des freres hermites de saint Augustin*, 1501-1525. Bibliothèque de l'Arsenal, Ms-5062 réserve, fol. 71r.
22. Rueda de la Fortuna. Petrarca, *Les Remedes de l'une et l'autre fortune*, 1501-1600. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 224, fol. 9r.
23. Rueda de la Fortuna de asnos, 1501-1600. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 24461, fol. 8v.
24. Rueda de la Fortuna. Petrarca, *Des Remedes de Fortune*, 1503. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 225, fol. 1r.

Bibliografía básica

CARMONA MUELA, Juan (2003): *Iconografía de los santos*. Istmo, Madrid.

CARTWRIGHT, Jane (ed.) (2016): *The Cult of St Ursula and the 11,000 Virgins*. University of Wales Press, Cardiff.

CUSACK, Carole M. (1999): "Hagiography and History: The Legend of Saint Ursula". En: CUSACK, Carole M. y OLDMEADOW, Peter (eds.), *This Immense Panorama: Studies in Honour of Eric J. Sharpe*. University of Sydney, Sydney.

DEUMENS, Eleanor O. H. (2011): "Gratia Undecima Mille: The Cult of Eleven Thousand Virgins in Cologne". *Journal of Undergraduate Research*, vol. 13, issue 1, pp. 1-5.

FERREIRO ALEMPARTE, J. (1991): *La leyenda de las once mil vírgenes. Reliquias, culto e iconografía*. Universidad de Murcia, Murcia.

HOEFENER, Kristin (2014): "St Ursula's Cult and its Manifestation in Liturgy". En: ROBINSON, James, BEER, Lloyd de y HARNDEN, Anna (eds.), *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*. The British Museum, Londres, pp. 40-46.

MONTGOMERY, Scott. B. (2010): *St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins of Cologne. Relics, Reliquaries and the Visual Culture of Group Sanctity in Late Medieval Europe*. Peter Lang, Berna.

RICHS, Samantha (2014): "Relics of Gender Identity: Interpreting a Reliquary of a Follower of St Ursula". En: ROBINSON, James, BEER, Lloyd de y HARNDEN, Anna (eds.), *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*. The British Museum, Londres, pp. 143-150.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Victoria y PÉREZ SUESCUN, Fernando (1995): "Iconografía de Santa Úrsula en Palencia: el retablo de San Pablo de Palencia". En CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina (coord.): *Actas del III Congreso de Historia de Palencia: 30, 31 de marzo y 1 de abril de 1995*. Diputación Provincial de Palencia, Palencia, vol. 4. Historia de la lengua y de la creación literaria e Historia del arte, pp. 763-772.

RÉAU, Louis (1998): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos, P-Z*. Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 300-304.

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (2004): *La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid, vol. 2, pp. 677-681.

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es una publicación fundada en el año 2009 y de periodicidad semestral, cuyos números se editan en junio y diciembre de cada año. Está adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (nº 941299) y al Proyecto de Innovación Docente UCM *Base de datos digital de iconografía medieval*.

RDIM es una publicación dirigida a investigadores, docentes y alumnos universitarios interesados por la cultura visual. Está dedicada al estudio de la imagen medieval y tiene como objetivo principal la comprensión de los temas de su repertorio (Biblia y apócrifos, bestiario, hagiografía, temática profana y científica, iconografía islámica, etc.) con el fin de poner de relieve la riqueza y variedad del arte medieval. Cada uno de los artículos publicados presenta un doble perfil, investigador y docente, al entender que ambas facetas son complementarias en el ámbito de la producción científica.

RDIM se edita en papel y electrónicamente. La edición impresa tiene como ISSN 2254-7312 y como número de depósito legal M-25126-2012. La edición electrónica, cuyos contenidos son idénticos a los de la versión impresa, tiene como e-ISSN 2254-853X y se acoge a una política de acceso abierto (*Open Access*) basada en las declaraciones de Budapest (2002), Berlín (2003) y Bethesda (2003), por lo que los artículos en ella publicados se pueden leer, descargar, imprimir, copiar y distribuir gratuitamente citando su procedencia.

DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

Departamento de Historia del Arte
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria
c/ Profesor Aranguren s/n
28040 Madrid

Teléfono: 913947785

Email: iconografia@ucm.es

Página web:

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>

Directora

Irene González Hernando, Universidad
Complutense de Madrid (irgonzal@ucm.es)

Secretario

Francisco de Asís García García, Universidad
Complutense de Madrid (fagarcia@ucm.es)

Consejo de redacción

Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ucm.es)
Herbert González Zyma, Universidad Complutense de Madrid (hgonzale@ucm.es)
Diana Lucía Gómez-Chacón, Centro Superior de Diseño de Moda de Madrid – UPM (arte.csdm@upm.es)
Diana Olivares Martínez, Universidad Complutense de Madrid (diana.olivares@ucm.es)
Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid (nsilva@ucm.es)

Consejo asesor

Virginia Albarrán Martín, Museo Nacional del Prado
Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Université Aix-Marseille
Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London
Borja Franco Llopis, Universidad Nacional de Educación a Distancia
Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III
Guilherme Queiroz de Souza, Universidade Estadual de Goiás
Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México
Sandra Sáenz-López Pérez, Universidad Autónoma de Madrid
Fernando Villaseñor Sebastián, Universidad de Cantabria

Entidad editora: Grupo de investigación UCM “La imagen medieval: espacio, forma y contenido” (nº 941299)

Presencia en índices y bases de datos: Dialnet; DOAJ; Dulcinea, ESCI; ISOC; Latindex; MIAR; REDIB; Regesta Imperii

ISSN 2254-7312

Depósito legal M-25126-2012

Imagen de cubiertas: Detalle de vidriera de la nave septentrional de la catedral de Canterbury
[foto: Diana Olivares Martínez]

Impreso por **StockCeroDayton**
c/ San Romualdo, nº 26 28037 Madrid

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

ISSN: 2254-7312

Volumen IX, nº 18

2017

SUMARIO

	Páginas
<i>Enseñas y sellos de peregrino en el contexto de la peregrinación medieval</i>	5-32
María Luisa BARRERO GONZÁLEZ	
<i>I motivi erranti della regalità e le persistenze formali: memorie bizantine nel meridione d'Italia post-bizantino</i>	33-66
Antonio Pio DI COSIMO	
<i>Nuevas consideraciones en torno a la iconografía del obrador de san José carpintero a partir de las evidencias documentales de la carpintería valenciana entre 1400 y 1530</i>	67-84
Teresa IZQUIERDO ARANDA	
<i>Rut</i>	85-104
Guadalupe SEIJAS DE LOS RÍOS-ZARZOSA	
<i>San Roque, el peregrino antipestífero de Montpelier</i>	105-116
Iván TORRICO LORENZO	

ENSEÑAS Y SELLOS DE PEREGRINO EN EL CONTEXTO DE LA PEREGRINACIÓN MEDIEVAL

M. Luisa BARRERO GONZÁLEZ

Licenciada en Historia del Arte, UCM
mlbarrero@ucm.es

Recibido: 27/11/2016

Aceptado: 21/6/2017

Resumen: Las enseñas y los sellos de peregrino eran pequeños recuerdos que los peregrinos se llevaban tras su visita al santuario elegido. Tenían como finalidad más inmediata ser mostrados a los demás como testigos de su condición de peregrino, por ello se prendían sobre su sombrero principalmente. Pero estos recuerdos no eran solo adornos, eran también objetos portadores de una gran carga simbólica. Sus imágenes, además de evocar la idea de peregrinación, ponían de manifiesto los santuarios o lugares sagrados visitados por el peregrino, lo que le hacía acreedor de una serie de beneficios, tanto físicos como espirituales.

Palabras clave: Enseña; Sello; Peregrinación; Peregrino; Edad Media.

Abstract: The pilgrim ensigns and stamps were small souvenirs that pilgrims took after their visit to the chosen sanctuary. As an immediate purpose, their goal was to be shown as a proof of their pilgrim status, so they were put on their hat, mainly. But these memories were not only adornments, they were also objects bearing a great symbolic charge. Those images, in addition to evoke the idea of pilgrimage, showed the sanctuaries or sacred places visited by the pilgrim, what meant that the pilgrim deserved several benefits, both physical and spiritual.

Key words: Ensigns; Stamp; Pilgrimage; Pilgrim; Middle Ages.

Introducción

Los sellos y enseñas¹ de peregrino jugaron un papel fundamental a la hora de difundir temas iconográficos por toda Europa, principalmente entre los siglos XII y XV. La representación en estos objetos de la imagen de culto o de destacados exvotos del santuario², así como de elementos arquitectónicos del templo e incluso de milagros del santo o de ceremonias relacionadas con el santuario, ya fuera de forma detallada o simplificada, pero siempre reconocible, constituye una valiosa fuente de información sobre la iconografía medieval. Asimismo, como portadores de información visual, estos objetos cumplían con uno de sus principales objetivos, la difusión de las ideas a través de

¹ También es muy frecuente la utilización del término insignia en los textos, pero en este artículo he optado por utilizar de forma prioritaria el de enseña.

² Para una visión más amplia sobre la importancia y variedad de exvotos ver: ESPAÑOL, Francesca (2007): pp. 300-309.

la imagen³. En efecto, en la Edad Media, la imagen –debido a su gran valor como lenguaje universal– se convirtió en la manera más efectiva de hacer llegar los mensajes de carácter religioso a la población iletrada, mayoritaria en este periodo de la historia⁴.

La afluencia de peregrinos a los múltiples santuarios diseminados por el Occidente europeo fomentó un activo y diverso comercio. Entre los productos más demandados por el peregrino, se encontraban recuerdos de los santuarios visitados, destacando sobre todos ellos la enseña de peregrino, un pequeño objeto, generalmente metálico, producido, vendido y bendecido en el santuario al que aludía.

En cuanto al sello, aunque tenía un gran parecido con la enseña, su finalidad era distinta, pues era una de las formas de validación del paso del peregrino por los santuarios⁵. Era entregado de forma gratuita al peregrino por alguna autoridad eclesiástica, es decir, no se compraba como se hacía con la enseña. El peregrino lo llevaba consigo de vuelta a su hogar para demostrar que había completado su viaje físico y espiritual.

No obstante, tanto los sellos como las enseñas viajaban con su poseedor, viajero de Dios que recorría mundo, mostrando de forma ostensible a todo aquel con el que se cruzaba su condición de peregrino y los santuarios visitados. Ambos objetos protegían al peregrino en su difícil viaje. Frente a la enseña, que lo hacía de forma espiritual, el sello lo hacía físicamente, ya que por su carácter probatorio de su paso por los santuarios eximía al peregrino de pagos en puertas, puentes y caminos, le facilitaba la atención en hospitales, e incluso le abría las puertas de las hospederías, donde recibía alojamiento y comida.

El sello de peregrino desapareció a finales del siglo XIV, principalmente porque la enseña fue asumiendo en muchos lugares el carácter probatorio de la peregrinación. De modo que, en ella recayó el doble papel de proteger al peregrino, tanto física como espiritualmente. Por lo tanto, además de un recuerdo y un elemento profiláctico acabó siendo también un salvoconducto.

Dentro del complejo fenómeno de las peregrinaciones y en relación con el valor que se atribuyó a los sellos y enseñas de peregrino, hay que destacar la importancia de la veneración de las reliquias de santos, elementos fundamentales de los santuarios de peregrinación. El cristiano devoto creía que la santidad de las personas se podía transferir por contacto físico. La atribución de cualidades taumatúrgicas y apotropaicas a estos restos santos, repercutió en el incremento del valor espiritual de los recuerdos de peregrinación, pues se creía firmemente que al ser tocados o presionados contra las

³ DE KROON, Marike (2004): pp. 385-387.

⁴ El padre de la Iglesia Gregorio Magno (540-604), defendía la función didáctica de la imagen. En la carta a Sereno de Marsella, decía: “[...] Adorar imágenes es una cosa; enseñar con su ayuda lo que debería ser adorado es otra. Lo que la escritura es a los doctos, las imágenes son para los ignorantes, quienes ven a través de ellas lo que deben admitir; leen en ellas lo que no pueden leer en los libros. Esto es especialmente verdad de los paganos. Y ello incumbe particularmente a usted, que vive entre paganos, no le permite a usted arrebatarle por justo celo y así dar escándalo a mentes salvajes. Por tanto, no debía haber roto aquello que estaba colocado en la iglesia, no en razón de ser adorado, sino solamente para instruir las mentes de los ignorantes. No es sin razón que la tradición permite que los hechos de los santos sean pintados en santos lugares [...]”. YARZA, Joaquín (1997): pp. 144-145.

⁵ A partir del siglo XIII era más frecuente entregar cartas probatorias. Estas han sido origen directo de algunas de las formas de acreditar la peregrinación que perviven en la actualidad. Uno de los ejemplos más significativos es la Compostela, documento que acredita haber completado el Camino de Santiago; es validado con el sello y la firma del secretario capitular de la iglesia compostelana.

reliquias se impregnaban con sus poderes milagrosos, convirtiéndose de este modo en reliquias por contacto. Por esta razón, el fiel confiaba en que, gracias al objeto santificado y a la oración, podía conseguir que el santo intercediera ante Dios por él y lograr así el beneficio o milagro solicitado⁶. En el Medievo gran parte de los peregrinos eran gente humilde, con escasos medios económicos, por lo que las enseñas eran una solución barata y accesible ante la enfermedad o la adversidad. Es por ello que, cada recuerdo, dependiendo del santuario del que provenía, sanaba o protegía de distintos males⁷.

Con todas estas credenciales prendidas en su atuendo, los peregrinos se sentían reconfortados y protegidos durante su viaje piadoso. Iban al santuario elegido y volvían a su hogar y, ya en él, en algunas ocasiones, lanzaban al río elegido, en aquel punto donde otros lo habían hecho, alguna de sus preciadas enseñas. En relación con el hecho de lanzar las enseñas a los ríos y con la circunstancia de que los principales hallazgos se hayan producido en los lodos de muchos de ellos, se ha generado un gran debate entre los estudiosos de estos recuerdos, del cual hablaré más adelante.

En otro orden de cosas, las representaciones y las leyendas en latín de estos objetos nos ponen en contacto con los santuarios que jalonaban las rutas de peregrinación. Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela eran los destinos de peregrinación más importantes de la cristiandad, pero existía un número considerable de santuarios locales repartidos por todo el continente a los que acudían en peregrinación multitud de cristianos devotos. Algunos de estos santuarios desaparecieron hace siglos y con ellos prácticamente todo tipo de documentación relacionada, pero gracias al hallazgo de enseñas de peregrino con la imagen del santo venerado y una leyenda identificando el lugar de la peregrinación, han sido rescatados del olvido. Este es el caso de la iglesia románica del priorato de san Pedro de Lézan, en el bajo Languedoc, destruida en parte durante las guerras de religión que asolaron Francia en la segunda mitad del siglo XVI y que, gracias a dos enseñas encontradas en Provenza, ha podido recuperar la memoria histórica de una peregrinación olvidada⁸.

Es relevante mencionar que, aunque los tres grandes santuarios de peregrinación fueron grandes productores de sellos y enseñas, también hubo un gran número de santuarios locales cuya producción fue considerable⁹, siendo de estos de los que se ha conservado un mayor número de piezas. A pesar de los frecuentes hallazgos, el número de enseñas sigue siendo poco elevado, pues hay constancia de su gran producción en determinados acontecimientos, como en la abadía de Einsiedeln, en Suiza, donde en 1466 se vendieron en dos semanas más de ciento treinta mil¹⁰.

⁶ FOSTER-CAMPBELL, Megan (2011): p. 231, explica que los recuerdos de peregrinación, al recibir de la reliquia original sus poderes, adquirían su capacidad de sanar y proteger de todo mal. Por ello, eran consideradas reliquias, aunque de rango más inferior.

⁷ Por ejemplo, san Amador de Rocamador contra la epilepsia, san Lázaro de Autun contra la lepra y otras enfermedades infecciosas, la Verónica contra la muerte súbita, san Luis de Toulouse contra la tuberculosis, etc.

⁸ BRUNA, Denis (2003): p. 76.

⁹ FRIANT, Emmanuelle (2009): p. 68. La autora de esta tesis doctoral cita para este acontecimiento el texto de: KÖSTER, Kurt (1979).

¹⁰ HOURIHANE, Colum (2012): p. 26.

Estado de la cuestión

La historiografía de las enseñas y los sellos comienza en el siglo XVI, cuando la enseña fue desapareciendo a favor de la medalla, pasando a ser ambos objetos apreciados por su antigüedad y valor arqueológico, siendo coleccionados por intelectuales e incluso por reyes con gusto artístico, como Carlos IX de Francia (1550-1574), que constituyó un Gabinete de medallas y antigüedades en el que había insignias de peregrino.

Pero fue en la Europa del siglo XIX, vinculado al desarrollo de la antropología, cuando el interés por el hombre y sus manifestaciones artísticas favorecieron un estudio más pormenorizado de estas piezas¹¹. Sociedades de arqueología y de anticuarios, así como revistas de numismática, sobre todo francesas, publicaron estudios sobre estos y otros pequeños objetos, tanto profanos como de devoción, considerados populares. A partir de 1848 se produjo un acontecimiento determinante para su estudio. Con motivo de unos dragados en el Sena a su paso por París, se descubrieron en sus lodos miles de plomos historiados, entre los que se encontraban cientos de enseñas de peregrino. Este hallazgo despertó un gran entusiasmo entre los coleccionistas, destacando sobre todos ellos el francés Arthur Forgeais (1822-1868) arqueólogo, numismático y sigilógrafo. A él le debemos el mérito de haber puesto en valor estos recuerdos de peregrinación, algo que para muchos eran simples curiosidades de coleccionista. Las recopiló y estudió, poniendo por escrito sus conclusiones en una obra titulada *Collection de plombs historiés trouvés dans la Seine et recueillis par Arthur Forgeais*¹², que dividió en seis libros, dedicando el segundo a las enseñas bajo el título *Enseignes de pèlerinage*¹³. Forgeais estudió estas pequeñas piezas, describiéndolas e incluso acompañando algunas de minuciosos grabados, sentando con ello las bases para futuros estudios. A pesar de ser un trabajo hecho por un aficionado, cualquier alusión a las enseñas de peregrino hace inevitable la mención de Arthur Forgeais. La mayor parte de su magnífica colección fue adquirida en 1861 por Napoleón II, el cual acabó donándola al Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny de París¹⁴.

Otros estudiosos también se interesaron por estos objetos, como los franceses Eugène Hucher¹⁵ (1814-1889), arqueólogo y numismático, y Jules-Adrien Blanchet¹⁶ (1866-1957), numismático y bibliotecario. En el mundo anglosajón, Charles Roach Smith¹⁷ (1796-1860), anticuario, arqueólogo y numismático, fue uno de los primeros

¹¹ MORA, Gloria (2013).

¹² A. Forgeais los publicó entre 1862 y 1866, según consta al final de su quinto libro *Numismatique Populaire*.

¹³ Este tomo, junto con el primero *Corporation de métiers*, obtuvieron una mención honorabilísima en el Concours des Antiquités nationales (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres).

¹⁴ FRIANT, Emmanuelle (2009): p.70.

¹⁵ En su libro *Des enseignes de pèlerinage* (1853), muestra trece enseñas con una detallada explicación acompañada con grabados.

¹⁶ Su libro *Catalogue des bronzes Antiques de la Bibliothèque nationale*, (1895), muestra una relación de piezas con su explicación y un grabado, y nombra o detalla la existencia de veinticuatro “figuras y otras piezas, medallas, piedras grabadas (moldes?) e instrumentos de bronce”.

¹⁷ Participó en gran número excavaciones y adquirió una cantidad considerable de insignias, tanto religiosas como profanas. Gran parte de ellas provenían del dragado del Támesis, cerca del puente de Londres. En 1854 publicó, *Catalogue of the Museum of London Antiquities*, dedicando a estos recuerdos las páginas 135 a 145.

estudiosos en torno a estas manifestaciones artísticas. En el ámbito germánico, sobresale la labor de Kurt Köster¹⁸ (1912-1986), bibliotecario e historiador. Estos ejemplos muestran cómo el primer interés hacia los sellos y las enseñas de peregrino vino de la mano de la numismática y de la medallística. Recientemente, algunos especialistas han incluido estas piezas en un ámbito, quizás más apropiado, como son los objetos de devoción.

Desde los últimos años del pasado siglo se han producido nuevos hallazgos de estos objetos que han enriquecido las colecciones ya existentes, al tiempo que han aportado nueva información. Este hecho ha estimulado nuevos estudios y publicaciones, principalmente anglosajonas, enriqueciendo la historiografía al respecto. En este ámbito, el británico Brian Spencer¹⁹ (1928-2003), arqueólogo, historiador e historiador del arte, realizó una gran labor en torno a los recuerdos de peregrino, definiendo cuáles eran estos objetos, su función, fabricación, estilo e iconografía. Spencer identificó todas las insignias importantes que se habían hallado en suelo británico, tanto las que tuvieron su origen en Gran Bretaña, destacando en cantidad y calidad las realizadas en Canterbury dedicadas a Tomás Becket, como las que fueron traídas desde del continente. A él se debe el primer catálogo importante en inglés dedicado a las insignias medievales halladas en los depósitos arqueológicos de Londres²⁰.

Por otra parte, en el mundo galo sobresale un gran experto en la materia, Denis Bruna, historiador e historiador del arte especializado en la Edad Media. En 2006, publicó *Enseignes de plomb et autres menues chosettes du Moyen Age*. Para su elaboración estudió cerca de 7.000 objetos de colecciones públicas y privadas, tanto de Europa como de Estados Unidos, de los cuales un gran número eran enseñas de peregrino. Bruna considera que tanto las religiosas como las profanas poseen tres principios: memoria, identidad e imaginación. Estima que son importantes testigos del arte y de las mentalidades en la Edad Media. A él debemos el catálogo de la gran colección de enseñas que se encuentra en el Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, en París. Sus investigaciones y publicaciones suponen una sólida base para estudios futuros, no solo del arte, también del hombre en la Edad Media²¹.

En cuanto a las piezas conservadas, la mayor parte se encuentran en colecciones de museos y de particulares. En dichas colecciones hay gran cantidad de piezas muy fragmentadas, lo cual no permite determinar el santo al que pertenecen y, por tanto, tampoco precisar su lugar de procedencia. Destacan, por su cantidad y calidad, las colecciones de enseñas del British Museum, del Museum of London y del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny de París.

¹⁸ Como coleccionista e investigador, realizó estudios detallados de los recuerdos de peregrinación, destacando aquellos sobre las piezas encontradas en campanas y libros de horas, así como sobre las enseñas de espejo. Legó su gran colección al Museo Nacional Germano en Núremberg, siendo digitalizada en la base de datos www.pilgerzeichen.de, que a su vez fue integrada en la base de datos internacional de insignias, tanto religiosas como seculares, de colecciones públicas y privadas, www.kunera.nl, que actualmente contiene más de 5.500 insignias. KOLDEWEIJ, Adrianus Maria (2012): pp. 211-215.

¹⁹ Fue responsable del Departamento de Antigüedades Medievales del Museum of London hasta 1988.

²⁰ SPENCER, Brian W. (2010). También elaboró los catálogos de las colecciones del Museo Kings Lynn de Norfolk (1980) y del Museo de Salisbury (1990).

²¹ FRIANT, Emmanuelle (2009): pp. 62-69.

Extensión geográfica y cronológica

La enseña de peregrino comenzó a producirse con las primeras peregrinaciones cristianas, pero fue con las cruzadas, desde el siglo XII, cuando aumentó su producción y la importancia de su significación; los siglos XIII y XIV fueron los de máxima difusión, comenzando su decadencia en el siglo XVI.

En la primera cruzada, Urbano II entregó una cruz como emblema a los cruzados, pero en la segunda, con la predicación de san Bernardo instando a tomar la cruz, el fervor masivo aceptando como emblema el signo de la cruz preparó el desarrollo decisivo de la enseña. Su producción se inició desde entonces en los santuarios más meridionales. Todos los santuarios las produjeron, tanto los principales centros de peregrinación de la cristiandad como santuarios locales de renombre.

En cuanto al sello de peregrino, está atestiguada su existencia desde el siglo XIII. En el siglo XV el sello de peregrino ya había desaparecido y la enseña de peregrino de metal comenzaba su decadencia coincidiendo con varios factores, entre los que destacarían el declive de las peregrinaciones, el florecimiento del movimiento espiritual de la *devotio moderna*, la creación de la imprenta y el desarrollo de la técnica del grabado. Su producción fue siempre considerablemente más reducida que la de la enseña.

La enseña fue desapareciendo a lo largo del siglo XVI, dejando su lugar a la medalla religiosa, de menor dimensión y a menudo grabada en las dos caras, la cual, en un principio también provista de anillas para llevarse prendida en la ropa, acabó con una única anilla para ser colgada al cuello del fiel con una cinta o una cadena, sobre todo bajo la ropa, en contacto con la piel, haciendo de su devoción una cuestión íntima. La difusión de la medalla coincidirá con las nuevas prácticas devocionales surgidas del Concilio de Trento (1545-1563)²².

Sellos y enseñas: formas, funciones y temas representados

El sello metálico de peregrino o *speculae* era una de las formas de validación del paso de los peregrinos por algunos santuarios, siendo entregado de forma gratuita por alguna autoridad eclesiástica. Era una pieza plana metálica que se prendía en la ropa. Para algunos especialistas, por su forma y función, en él estaría el origen de la enseña de peregrino. Existen algunas, como las de Nuestra Señora de Rocamador²³, que prácticamente siguieron el mismo modelo del sello de dicho santuario.

Cuando el peregrino llegaba a un establecimiento religioso de la ruta de peregrinación, tenía el derecho, demostrando su origen y el camino realizado, a recibir una acreditación que certificaba su paso por él, que en algunos casos era un sello o *speculae*, avalando con ello su condición de peregrino. Estas acreditaciones eran necesarias para que

²² El Concilio de Trento revitalizó las peregrinaciones. Entre otros acuerdos, reafirmó el culto a los santos, a las reliquias y a las imágenes; recomendó venerar a los santos por ser intercesores de los hombres ante Dios, así como tener, sobre todo en templos, imágenes de Cristo, la Virgen y otros santos. Esto dio un nuevo impulso a los antiguos santuarios y favoreció el surgimiento de un gran número de ámbito local. De los santuarios el peregrino siguió llevando recuerdos pero ya no eran enseñas sino medallas, sin el valor probatorio de la peregrinación. Para validar la peregrinación el santuario daba una carta probatoria u otro tipo de certificado que atestiguaba su paso por él.

²³ Rocamador, en el sur de Francia, es desde el siglo III un lugar de peregrinación. En el siglo XII alcanzó gran fama tras el hallazgo del sepulcro de san Amador, supuesto criado de la Virgen.

el peregrino pudiera disfrutar de la hospitalidad y exenciones propias de su condición, algo muy necesario debido a la gran cantidad de vagabundos que fingían ser peregrinos para aprovecharse de sus privilegios. De este modo, el sello de peregrino asimilaba uno de los principales conceptos de los sellos diplomáticos, su valor probatorio y de validación de un mensaje no escrito que comprendía todo aquél que lo veía; de ahí su colocación bien visible sobre su persona ya que además le servía de salvoconducto en su viaje piadoso.

El sello de peregrino adoptó la tipología habitual de los sellos de titular eclesiástico que se utilizaban en los siglos XIII y XIV como medio de validación de actas, que eran improntas en cera²⁴, en cintas o cordones del documento escrito en pergamino, con forma de doble ojiva, una representación sacra y una leyenda iniciada por la palabra *sigillum*. De modo que el sello de peregrino sería una reproducción en metal de las improntas ceras de sellos de establecimientos religiosos. Los antecedentes de estos sellos podrían ser los sellos de creencia, sellos romanos muy utilizados después por los pueblos germánicos en la Alta Edad Media, que eran una impronta suelta, no unida al texto, con el que la persona que lo llevaba demostraba que procedía del titular del sello. En definitiva, era un sello de validación de un mensaje verbal, no escrito, que el destinatario comprendía. También estarían relacionados con los sellos diplomáticos, que tenían un valor probatorio, es decir, atestiguaban algo²⁵.

Característica fundamental de los sellos de peregrino es la leyenda perimetral que los recorre y que delimita el campo que contiene la representación sacra. Se inicia con la palabra *sigillum* (sello), continuando con un texto en el que no faltaba el nombre del santo o virgen venerados y el santuario al que pertenecían. Respecto a la iconografía, el campo presenta principalmente la imagen del santo o virgen bajo cuya advocación se encuentra el santuario. En cuanto a las formas, las hay de varios tipos destacando las redondas y almendradas. Disponen de pequeñas anillas de sujeción para coserlas a la ropa al igual que, como veremos, poseen la enseñas. Muchos de los modelos no cambiaron ni evolucionaron, incluso en muchos casos se copiaron para las enseñas de fundición.

Apenas se conservan sellos de peregrino y la mayoría están datados en la segunda mitad del siglo XIII. Destacan por su buen estado de conservación los provenientes de cuatro monasterios del Camino de Santiago: Nuestra Señora de Rocamador y Santa María de Monte Carmelo, en Francia, y Santo Domingo de la Calzada y Nuestra Señora de Villalcázar de Sirga, en España²⁶.

En cuanto al sello de Nuestra Señora de Rocamador²⁷ mencionado, es una placa con forma de almendra. En el campo aparece una representación frontal de la Virgen con el niño en la mano izquierda y cetro en la derecha. Bordeando la pieza hay una leyenda

²⁴ En el siglo XII apareció el sello de cera. Paralelamente a las improntas de cera surgieron las reproducciones en metal de los sellos de peregrino.

²⁵ MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (2002): pp. 281-282.

²⁶ MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (2007): pp. 647-651.

²⁷ El culto a la Virgen de Rocamador se introdujo en la Península en torno al siglo X siguiendo el Camino de Santiago, extendiéndose por el resto del territorio con el avance de la Reconquista. Una de las muestras documentales de esta devoción mariana la tenemos en las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio, de la segunda mitad del siglo XIII, en cuyo texto encontramos varias Cantigas (8, 153, 157, 158 y 159) dedicadas o aludiendo a la Virgen de Rocamador.

entre doble gráfila de puntos: + SIGILLUM: BEATE MARIE: DE ROCAMADOR²⁸. Se encontró en Oviedo²⁹, en unas excavaciones realizadas entre los años 1991 y 1993³⁰.

Otro de los ejemplos mencionados es el sello de Santo Domingo de la Calzada. Al igual que el anterior, es una placa con forma de almendra. En el campo aparece el milagro del peregrino ahorcado, asociado al milagro de las aves resucitadas. Aparece el Santo de pie sobre un puente con un gallo y una gallina sobre sus brazos y a sus pies, un personaje arrodillado con una cuerda al cuello que sujeta el Santo. Bordeando la pieza hay una leyenda entre doble gráfila de puntos: + SIGILLUM : SAN(c)TI : DOMINICI. CALCIATENSIS. Está datado entre los siglos XIII y XIV³¹.

También se realizaron sellos de peregrino en metales nobles. Se han conservado unos ejemplares en plata repujada y dorada gracias a que fueron clavados como adorno en el trono de la Virgen de Ujué, en Navarra, posiblemente como una ofrenda a la Virgen. El sello que se sitúa junto a la rodilla izquierda de la Virgen es muy similar en forma y contenido al detallado anteriormente perteneciente al santuario de Nuestra Señora de Rocamador. En el campo aparece una representación frontal de la Virgen con el Niño en el brazo izquierdo y cetro en la mano derecha. Bordeando la pieza hay una leyenda entre doble gráfila de puntos que dice SIGILLUM BEATE MARIE: DE ROCAMADOR.

La enseña de peregrino es un pequeño objeto considerado una manifestación de religiosidad popular. El cristiano devoto, desde sus primeros viajes de peregrinación a lugares sagrados donde cumplía con sus votos y dejaba su ofrenda y quizás un exvoto, tomó la costumbre de retornar a su lugar de origen con un recuerdo que celebrara, demostrara y perpetuara el acto de piedad que suponía la peregrinación³². El recuerdo más demandado era una reliquia, pero, si ello no era posible, el peregrino se llevaba algún objeto que hubiera estado en contacto con el lugar sagrado o del entorno próximo³³. Desde el siglo IV se había producido un aumento de la demanda de reliquias³⁴. Durante la Plena y Baja Edad Media cada vez se hizo más difícil conseguirlas debido a la multitudinaria

²⁸ Material: plomo y estaño. Dimensiones: 6,5 x 3,7 cm. Técnica: molde. Sistema de sujeción: seis prendedores de los que se conservan solo dos, uno de ellos doblado.

²⁹ Desde 1075 en que se hizo público el contenido de las reliquias del arca de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, San Salvador se convirtió, tras Santiago, en el lugar más importante de peregrinación peninsular.

³⁰ CHAO ARANA, Francisco Javier, ESTRADA GARCÍA, Rogelio y RÍOS GONZÁLEZ, Sergio (1993-1994).

³¹ Material: plomo y estaño. Dimensiones: 5,5 x 3,1 cm. Sistema de sujeción: anillas (solo conserva una). Encontrado en el Sena. Perteneció a Arthur Forgeais hasta 1861 en que pasó a pasar a formar parte de la colección del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny (datos obtenidos del catálogo Joconde).

³² BEDOS-REZAK, Brigitte Miriam (2006): p. 345.

³³ Además de los restos corporales de santos, también se consideraban reliquias, piedras de los edificios santos o de las tumbas, tela que hubiera tocado el cuerpo venerado, aceite de las lámparas de sus altares, agua de algún manantial cercano a la tumba... El catálogo de objetos susceptibles de ser una reliquia era muy amplio.

³⁴ El tercer Concilio de Cartago (397) autorizó la costumbre, ya muy extendida, de poner reliquias de los mártires en los altares. En el año 692, el Concilio de Constantinopla mandó derribar los altares en los que no hubiera reliquias. En el IV Concilio de Letrán, en el siglo XIII, las reliquias de santos fueron reguladas; una de las cuestiones abordadas fue que solo se podía rendir culto a reliquias autenticadas por la Iglesia.

afluencia a los santuarios de peregrinos que las demandaban, por este motivo se fue haciendo más habitual que se llevaran como recuerdo una enseña bendecida por el contacto con la reliquia.

Dicho contacto también podía realizarse a través de un espejo pegado a la insignia. Los espejos fueron utilizados por los peregrinos en aquellos lugares de culto en los que por la excesiva afluencia de gente era prácticamente imposible acercarse a ellas para verlas y tocarlas. El peregrino acudió a creencias de origen pagano para dotar al espejo de cualidades sobrenaturales. El espejo recibía la imagen de las reliquias o de los relicarios venerados y así, a través del reflejo, la enseña capturaba sus poderes benéficos³⁵.

Fue a partir del siglo XII, coincidiendo con las primeras peregrinaciones multitudinarias, cuando la necesidad del fiel de ver y tocar las reliquias objeto de su devoción, fue aprovechada por responsables de los santuarios para reproducir la imagen sagrada en diversos soportes y materiales: figurillas, estampas, medallas, cintas y, naturalmente, enseñas³⁶. Surgió así un lucrativo comercio de emblemas representativos de los santuarios, recuerdos de la peregrinación de fácil elaboración y baratos, que eran fabricados y vendidos bajo el control de la Iglesia. Los santuarios conseguían con ello promocionarse y favorecer el desarrollo de las peregrinaciones³⁷. El peregrino no solo traía estos recuerdos para él, para que tras la peregrinación le sirvieran como soporte de su devoción o protección, sino que también traía para su familia y allegados. Por la gran demanda y su carácter popular y artesanal, se puede deducir la ingente cantidad de recuerdos que cada santuario produciría y, por tanto, la importante fuente de ingresos que sería para dichos centros³⁸.

En cuanto a la iconografía y temas, las enseñas de peregrino muestran una representación icónica o narrativa principalmente de temática religiosa. Como ya apunté anteriormente, la iconografía dominante de estas pequeñas plaquitas o estatuillas son imágenes de los objetos de culto del templo visitado, es decir, de la imagen del santo titular con algún atributo o símbolo que lo identificase, o de una lujosa estatua relicario donada como exvoto y situada en el templo en un lugar preeminente. Otras muchas piezas muestran un tema de carácter narrativo. Es frecuente que narren algún milagro muy representativo del santo titular o relacionado con el centro de culto, convirtiendo así a la insignia en el vehículo difusor de la leyenda unida al lugar del que proviene. Algunos de estos milagros mostraban la facultad sanadora del santo.

Es igualmente destacable la iconografía de la Virgen. La podemos ver como reina del cielo, tocada con una rica corona, o sedente con niño, siendo esta la representación mariana más frecuente en estos objetos. El gran impulso a la devoción mariana por toda

³⁵ PÉRICARD-MÉA, Denise (2002): p. 94; SPENCER, Brian (2010): pp. 8, 14, 17, 18.

³⁶ ESPAÑOL, Francesca (2007), pp. 315-317. Una variedad sería la “medida” cuya longitud es la de la imagen del santo o virgen venerados. Al igual que la enseña, es considerada una reliquia por contacto y por tanto con poderes taumatúrgicos. Podía ser de algodón, seda o hilo de oro. Llevan un texto que se iniciaba con las palabras “medida de...” y a continuación el nombre del santo o Virgen venerados y en ocasiones frases que el devoto recitaba para conseguir beneficios espirituales. En la actualidad todavía se pueden adquirir en algunos centros de culto como en la Catedral-Basílica de Ntra. Sra. del Pilar de Zaragoza. Ver también: HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia (2001).

³⁷ PÉREZ MONZÓN, Olga (2012).

³⁸ BRUNA, Denis (2003): pp. 65-66.

Europa se produjo a partir del siglo XII, desarrollándose una rica simbología alrededor de la Virgen³⁹.

Algunas de estas piezas incluyen motivos arquitectónicos de la iglesia de peregrinación, constituyendo una fuente iconográfica de gran valor, ya que muestran elementos de la estructura del edificio perfectamente identificables por el cristiano medieval que, con el paso de los siglos, pueden haberse modificado o incluso desaparecido⁴⁰.

Era muy importante la iconografía que se representaba en estos recuerdos, pues su intencionalidad era favorecer la devoción hacia el centro de culto y, además, convertirse en objeto de culto en sí mismo. En muchos casos se hace difícil identificar de dónde provenían, unas veces porque están incompletos o muy deteriorados y otras porque no llevan ningún texto, tan solo representada en el campo la imagen de un santo sin un atributo identificativo claro, o de una Virgen con niño, tema muy común en muchos centros de peregrinación.

Merece ser mencionado un tipo de insignias metálicas que, aun siendo de temática profana, está muy relacionado con las rutas de peregrinación. La mayor parte son piezas de marcado carácter sexual en las que la iconografía más representada es la personificación de órganos sexuales con carácter paródico. A estas figuritas de contenido obsceno se les atribuía virtudes apotropaicas. Se produjeron de forma masiva entre los siglos XIII y primera mitad del XVI. Parece ser que los primeros ejemplares fueron encontrados junto con enseñas religiosas y otros objetos metálicos por el citado Arthur Forgeais⁴¹.

Respecto a la función de estos recuerdos, aunque la más significativa era la de señalar a sus portadores como peregrinos y mostrar de forma notoria los santuarios visitados, existían otras no menos relevantes. Como ya apuntamos anteriormente, al contacto con los restos sagrados, las enseñas se convertían en reliquias de contacto, de este modo adquirirían poderes taumatúrgicos y, por tanto, nuevas funciones, la terapéutica y la apotropaica o protectora del individuo frente al mal o cualquier daño tanto físico como espiritual. Esta última función, una vez de vuelta a su lugar de origen, se extendía a su hogar, a sus bienes e incluso a su ciudad, pues se enterraban bajo sus hogares⁴² y cerca del ganado, o se fundían para elaborar campanas y difundir con el sonido sus propiedades protectoras⁴³. En cuanto a la función terapéutica, era muy apreciada, ya que era muy común que estos pequeños recuerdos sagrados fueran sumergidos en líquidos que luego se bebían o se aplicaban sobre el cuerpo, produciéndose con ello la curación milagrosa⁴⁴. Finalmente, existían otras dos funciones mucho más privadas para el fiel, una era la consecución de indulgencias mediante la oración y meditación sobre algunos de los

³⁹ A partir del siglo XII muchas órdenes religiosas pusieron sus monasterios bajo la protección de la Virgen María, dedicándole una capilla o incluso construyendo en las proximidades una iglesia en su honor. A partir del siglo XIII será frecuente que los centros de culto compartan advocación con la Virgen.

⁴⁰ DE KROON, Marike (2004): pp. 387-388.

⁴¹ VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009).

⁴² PAOLOZZI STROZZI, Beatrice, RIBA I FARRES Josep M., TABURET-DELAHAYE, Elisabeth y WOELK, Moritz (2015).

⁴³ FOSTER-CAMPBELL, Megan (2011): p. 231.

⁴⁴ ESPAÑOL, Francesca (2011): pp. 169-170.

objetos sagrados, y otra era la nemotécnica en virtud de la cual el fiel, a través de estos recuerdos, rememoraba su viaje de peregrinación tanto físico como emocional⁴⁵. En relación con estas últimas funciones, se daba el caso de aquellas personas que habían recibido estos recuerdos como regalo y no habían realizado este viaje piadoso, gracias a la visión de las imágenes representadas en las enseñas podían, por un lado, efectuar su peregrinación mental sirviéndose de la imaginación y, por otro, conseguir las tan anheladas indulgencias⁴⁶.

Muchos santuarios de peregrinación alcanzaron gran renombre, pero solo algunos lograron mantener un flujo permanente de peregrinos a lo largo de toda la Edad Media. Este es el caso Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela, cuya permanente producción de recuerdos fue adquirida por los peregrinos que allí acudían durante cientos de años.

En Jerusalén, la cruz era la reliquia más venerada por el peregrino desde el inicio de las peregrinaciones. Es por esto que la cruz se constituyó como imagen emblemática de las enseñas de peregrinación a los Santos Lugares. Como ejemplo, hemos tomado una pieza calada que tiene la forma de la Cruz de Jerusalén, cruz griega potentada con cuatro crucetas idénticas más pequeñas entre sus brazos y en el centro Cristo crucificado. También se la denomina Cruz de Tierra Santa y a su forma más esquemática, Cruz de las Cruzadas. Tiene una inscripción en la parte superior: INRI (Ihesus Nazareus Rex Iudeorum). Está datada en la segunda mitad del siglo XV⁴⁷.

Sin embargo, la enseña no era el recuerdo más demandado por el peregrino en Jerusalén. Debido a que desde el siglo VI el fragmento de la cruz de Cristo que se conservaba ya no se podía tocar, los peregrinos se llevaban como recuerdo más preciado unos frascos con aceite de las lámparas que ardían día y noche frente a las tumbas de los santos y en otros lugares santos, siendo bendecidos por el contacto con los restos de la cruz de Cristo⁴⁸. Estos frasquitos son conocidos bajo la denominación de ampollas de peregrino. Su forma más frecuente fue la circular, sin pie y cuello troncocónico del que arrancan dos asas para colgarse. Sus caras están aplanadas permitiendo su decoración en relieve⁴⁹. Los materiales más utilizados para su realización eran el barro, la aleación de plomo y estaño y el vidrio. La técnica más empleada era el molde. Era frecuente que los peregrinos los colgaran en sus ropas, ya que ejercían la misma función que las insignias. Entre estas ampollas destaca la colección de Monza y Bobbio que, además de tener una excelente factura, son una de las fuentes más importantes de la iconografía de Tierra Santa, siendo lo más representado la Crucifixión, el Santo Sepulcro y símbolos cristianos.

De Roma, uno de los temas más representativos de las enseñas encontradas es la Verónica o Santa Faz. Como ejemplo para este artículo hemos seleccionado una enseña calada que presenta una puerta flanqueada por dos torres. Sobre el tejado ondea un banderín con una cruz, debajo y en el centro vemos a santa Verónica de pie y nimbada que

⁴⁵ FOSTER-CAMPBELL, Megan (2011): pp. 233-236.

⁴⁶ Ibid. pp. 229-230.

⁴⁷ Material: plomo y estaño. Dimensiones: 3,9 x 3,9 cm. Sistema de sujeción: anillas (no se conservan). Fue encontrada en el Sena a su paso por Rouen. Desde 1891 forma parte de la colección del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny (datos obtenidos del catálogo Joconde).

⁴⁸ MARCOS, Mar (2004): pp. 19-21.

⁴⁹ ARIAS SÁNCHEZ, Isabel y NOVOA PORTELA, Feliciano (1999): pp. 142-144.

muestra la efigie de Cristo, está flanqueada por dos orantes arrodillados, uno de los cuales tiene en sus manos una vela o una rama. Está datada en el siglo XV⁵⁰.

También de Roma, tenemos el tema de los santos Pedro y Pablo. De ellos hay dos iconografías bien distintas, una con las efigies de ambos santos y otra con sus símbolos. De la primera iconografía tenemos una pieza de forma rectangular. En el campo aparece san Pedro con su atributo, la llave, y san Pablo con los suyos, la espada y la cruz. Sobre sus cabezas se puede leer una inscripción: S(anctus)PE(trus) + S(anctus)PA(ulus). Esta datada en el siglo XIII⁵¹. De la segunda iconografía tenemos una pieza calada con la forma de los atributos de los santos Pedro y Pablo, la espada con dos llaves entrecruzadas y atadas por un cordón. Encima figura una cabeza con la tiara papal. Está datada en el siglo XV⁵².

De Santiago de Compostela destacan dos tipologías, la concha y Santiago peregrino. Al principio de la peregrinación a Santiago, el peregrino se llevaba como insignia la concha de la vieira o venera⁵³. A partir del siglo XI, se convertirá en símbolo de la peregrinación jacobea. Con el tiempo, los artesanos comenzaron a utilizar las propias conchas como moldes para hacer vaciados de plomo y estaño. Posteriormente, se hicieron moldes en piedra añadiendo elementos a la concha, como es el caso de la pieza tomada como ejemplo. Es una figura con la forma de una concha sobre el bordón de peregrino. Está datada en el siglo XV⁵⁴. A pesar del éxito de las enseñas metálicas, el peregrino nunca dejó de demandar las conchas marinas, siendo, además, la tipología que más se ha encontrado en los enterramientos. En cuanto a la tipología de Santiago peregrino, se muestra una figura con Santiago de pie, vestido de peregrino y tocado con el sombrero característico. Tiene el bordón en la mano izquierda y el libro de la mano derecha. Está datada a finales del siglo XV⁵⁵.

Por otra parte, entre las primeras enseñas estudiadas a mediados del siglo XIX, ya se encontraban algunas cuyo modelo era el sello de peregrino. El historiador y numismático Eugène Hucher⁵⁶ publicó en 1853 un estudio sobre enseñas de peregrinación, con grabados detallados de algunas de las piezas encontradas. Entre ellas se encontraba una de Nuestra Señora de Rocamador, datada entre los siglos XIII y XIV, que

⁵⁰ Material: plomo y estaño. Dimensiones: 5,5 x 2,9 cm. Fue encontrada en el Sena. Perteneció a Víctor Gay hasta 1909 en que pasó a formar parte de la colección del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny (datos obtenidos del catálogo Joconde).

⁵¹ Material: plomo y estaño. Dimensiones: 2,7 x 2,2 cm. Sistema de sujeción: anillas (no se conservan). Encontrada en el Sena. Perteneció a Arthur Forgeais hasta 1861 en que pasó a pasar a formar parte de la colección del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny (datos obtenidos del catálogo Joconde).

⁵² Material: plomo y estaño. Dimensiones: 3,9 x 3 cm. Sistema de sujeción: anillas (no se conservan). Encontrada en el Sena. Perteneció a Arthur Forgeais hasta 1861 en que pasó a pasar a formar parte de la colección del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny (datos obtenidos del catálogo Joconde).

⁵³ *Pecten jacobaeus* en la clasificación de Linneo.

⁵⁴ Material: alea plomo y estaño. Dimensiones: 3,6 x 1,7 cm. Técnica: molde. Encontrada en el Sena. Perteneció a Arthur Forgeais hasta 1861 en que pasó a pasar a formar parte de la colección del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny (datos obtenidos del catálogo Joconde).

⁵⁵ Material: plomo y estaño. Dimensiones: 2,8 x 1,4 cm. Encontrada en el Sena. Perteneció a Arthur Forgeais hasta 1861 en que pasó a pasar a formar parte de la colección del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny (datos obtenidos del catálogo Joconde).

⁵⁶ HUCHER, M. Eugène (1853): p. 12.

muestra una gran similitud con el sello de peregrino cuya imagen hemos comentado anteriormente. Hucher nos dice que estas plaquitas solían presentar en una cara a la Virgen y en la otra a San Amador. Por otro lado, asevera que esta tipología de enseña debió convertirse en el modelo oficial del centro de peregrinación de Rocamador, pues, a pesar de que muchas de ellas provienen de moldes distintos, casi todas las encontradas son muy parecidas, por ello se las denomina tipo *sigillum beate Marie*.

Soportes y técnicas

El sello de peregrino es una pieza plana con un relieve, confeccionado en distintos metales y con perforaciones o anillas como sistema de fijación para poderse coser a la ropa. Las técnicas más utilizadas para su elaboración son el troquelado⁵⁷ y el moldeado.

En cuanto a la enseña de peregrino, puede presentarse bajo la forma de una pequeña pieza metálica plana con un relieve o como una figurita de bulto redondo⁵⁸. Como sistema de fijación presenta perforaciones, anillas, horquillas o broches⁵⁹ en la parte trasera. Las técnicas utilizadas para su elaboración son las mismas que para el sello, el molde y la estampación, aunque también hay piezas realizadas mediante talla, pero fue el molde la técnica más utilizada, facilitando su producción en serie.

Los propios centros de peregrinación eran los que ostentaban el privilegio de fundir insignias y demás objetos dirigidos a los peregrinos, como medallas, broches, anillos, botones, decoraciones de cinturón, etc., convirtiéndose en una fuente de ingresos nada despreciable, ya que además de producirlas, las vendían. Los obispos eran los que hacían donación del privilegio para su fabricación y venta; sin embargo, esto no evitó las falsificaciones en masa, a pesar de la intervención de cardenales, legados y papas, que por su autoridad ordenaban asegurar y confirmar el respeto al privilegio⁶⁰. Existe documentación diplomática y jurídica que deja entrever una fuerte reglamentación para la producción y comercio de enseñas⁶¹. Los obispos, además de ser los que otorgaban el privilegio de producirlas, eran los que determinaban sus características fundamentales: la forma y la iconografía.

⁵⁷ La troqueladora es un instrumento utilizado para estampar una plancha de un material moldeable. Para realizar los sellos estaría formada por dos partes, la matriz, que tiene grabado el alto relieve a estampar, y el troquel que tiene grabada la misma imagen, pero en bajo relieve. La superficie a estampar se coloca sobre la matriz y al bajar el troquel y encajar con la matriz, la plancha toma la forma deseada. El troquel está bordeado por una cuchilla con la forma que se desea que tenga la pieza, de modo que al tiempo que estampa, corta el perfil.

⁵⁸ En torno a 4-7 cm de largo por 3-5 de ancho son las medidas frecuentes, pero hay una gran variedad de medidas debido a las distintas formas en que se pueden presentar.

⁵⁹ SPENCER, Brian (2010): p. 4. Las divisas británicas tienen más a menudo el broche como sistema de fijación frente a las europeas continentales que generalmente tienen anillas. Las enseñas británicas son caladas en su mayoría con una parte central más compacta en la cual se coloca en la parte trasera el perno y el corchete, en vertical con mayor frecuencia, para sujetar a la ropa.

⁶⁰ BERGER, Jean (2005): p. 5.

⁶¹ SPENCER, Brian (2010): p. 13. Sin embargo, Spencer advierte que esta reglamentación se relajaba con motivo de celebraciones especiales en las que se multiplicaba la afluencia de peregrinos a los centros de culto. Por este motivo, era frecuente permitir a otros artesanos la fabricación de recuerdos, como a los fabricantes de velas, por ejemplo, en Aardenburg (Países Bajos), o a los fabricantes de espejos, por ejemplo, en Aquisgrán que acabaron siendo famosos por sus insignias de espejo, muy demandadas debido a las reliquias de Cristo y la Virgen de su catedral que llegaron a atraer en 1492 a 142.000 peregrinos en un solo día.

Este es el motivo por el que junto a los santuarios surgieron talleres artesanales de metalurgia que, siguiendo las directrices dadas por las autoridades eclesiásticas, crearon moldes exclusivos. Estos moldes se convirtieron en objetos preciados y protegidos debido a que su elaboración era muy laboriosa y costosa. La mayor inversión económica del taller se producía en los moldes, ya que los objetos que se hacían con ellos eran de materiales muy baratos y además reciclables una y otra vez. Es por ello que los moldes se aprovechaban durante generaciones, e incluso se llegaba a reensamblar y remachar las piezas de un molde cuando se fracturaba⁶². Muchos de los modelos creados se convirtieron en arquetipos que se mantuvieron a lo largo del tiempo, facilitando su producción y abaratando el producto. Esto favoreció la estandarización de estos recuerdos piadosos cuya venta se producía mediante tiendas, ferias y venta ambulante.

Los moldes se hacían en piedra de grano fino, principalmente en esquisto o esteatita. El esquisto es difícil de esculpir, pero ofrece una fineza de detalles superior. La esteatita se talla con facilidad y resiste mucho el calor. Los moldes podían ser univalvos o bivalvos, es decir, con el relieve en una cara y plana en la trasera o con relieve en ambas caras. Para aprovechar al máximo la colada, algunos moldes tenían más de una representación. Era frecuente grabar varios temas en el mismo molde, intercalando entre los temas principales de carácter piadoso temas de carácter profano. Esta era una de las maneras de optimizar recursos que tenían los artesanos. En relación con este asunto, tenemos el hallazgo que se produjo en el invierno de 2004-2005 en el santuario del Mont-Saint-Michel en el norte Francia. Tras unas excavaciones, se descubrió junto a la abadía un taller de metalurgia para la producción de artículos para los peregrinos, así como doscientos sesenta fragmentos de diversos objetos, destacando, por la complejidad de los temas y la calidad del grabado, diecinueve de moldes semicompletos, de los cuales mostramos el de una enseña doble con la Virgen y el niño, y dos de san Miguel. Entre los moldes predomina el de esquisto fino o esteatita y el contramolde calcáreo. Estos moldes muestran una gran calidad en la talla, lo que denota que el encargo de los mismos fue realizado por un artista de prestigio en la materia⁶³. Otro tipo de moldes menos utilizados estaban hechos en bronce, cerámica, madera, cuerno, hueso de sepia o conchas marinas. En Santiago de Compostela se utilizaba el *pecten maximus* para hacer sus enseñas con forma de concha de aleación de plomo y estaño. También se han encontrado, en los limos del Croult, en Saint-Denis, enseñas de peregrino hechas con conchas de mejillón y luego grabadas con marcas o datos que permiten conocer el lugar de peregrinación.

En cuanto a los materiales de las enseñas, se utilizaban principalmente el plomo, la aleación de plomo y estaño⁶⁴, el peltre⁶⁵, el bronce y el cobre. La utilización de una aleación con un mayor porcentaje de estaño dotaba a la pieza de un brillo similar al de la plata y permitía piezas más elaboradas, con mayor definición de los detalles, perfiles irregulares y profusión del calado. Las piezas ejecutadas en Gran Bretaña solían tener estas características ya que era uno de los pocos lugares de Europa que poseía minas de estaño, por lo que muchas de las piezas, como la que mostramos de santo Tomás Becket, presentan estas características frente a las generalmente más toscas del continente, hechas

⁶² SPENCER, Brian (2010): p. 8.

⁶³ LABAUNE-JEAN, Françoise (2007).

⁶⁴ Es la más frecuente posiblemente porque es la más económica y fácil de preparar.

⁶⁵ Aleación de cinc, plomo y estaño.

con aleaciones más ricas en plomo⁶⁶. Con estos materiales se empleaba la técnica del molde. En Francia, el artesano que hacía estos pequeños objetos de devoción era un *bibelotier* o el que hace baratijas. También se han encontrado algunas enseñas realizadas en materiales nobles como oro, plata y plata dorada. Con estos materiales se utilizaba fundamentalmente la técnica de la estampación en pequeñas y finas láminas, labor que era más propia de orfebres, pues eran los que tenían autorización para trabajar estos metales.

Además de los metales, también se utilizaban piedras duras y semipreciosas como el azabache. Este material alcanzó especial relevancia en la peregrinación jacobea desde comienzos del siglo XV. Se elaboraron miles de piezas en este material a pesar de no existir minas de azabache en Galicia y ser las minas de Asturias las que abastecían a los azabacheros compostelanos. Se realizaron una gran variedad de objetos religiosos, siendo la venera y la imagen de Santiago ataviado a la manera de un peregrino los recuerdos más demandados por los peregrinos. Las primeras representaciones de Santiago en azabache se asociaron a la concha venera, pero a mediados del siglo XIV ya se realizaban exentas, como la imagen seleccionada para ilustrar este artículo. A la propia significación de la imagen, que en el caso de Santiago eran sus grandes facultades de taumaturgo, se unía la del material, al que desde antiguo se le atribuían propiedades apotropaicas y profilácticas⁶⁷.

En cuanto al soporte, el más frecuente era el atuendo del peregrino, principalmente el sombrero. En el caso de las piezas en materiales nobles, al ser normalmente más pequeñas y finas, además de llevarse en el atuendo del peregrino, también se cosían en los libros de oraciones⁶⁸. Este soporte tuvo la peculiaridad de que, al hacerse tan popular entre las clases adineradas personalizar sus libros de oraciones con estos objetos, desde finales del siglo XV hasta mediados del siglo XVI, iluminadores de los talleres de Gante y Brujas introdujeron las enseñas de peregrino como motivo iconográfico en los libros piadosos de carácter secular⁶⁹.

Independientemente del material, su tipología es muy variada. Encontramos desde pequeñas imágenes, hasta plaquitas con representación figurada de diferentes formas (cuadradas, redondas, almendradas, hexagonales, octogonales, piramidales...). Aunque algunas llevan una leyenda, rodeándolas o en el campo, con el nombre del centro o del santo venerado, una de sus características es la escasez de textos y el predominio de lo figurativo, signo de lo poco introducida que estaba la escritura en la sociedad de la Edad Media. La pobreza de materiales, unido a que era un objeto para ser tocado, acariciado y besado, provocaría su desgaste y fácil deterioro, pudiendo ser uno de los motivos del bajo número de piezas halladas, la mayoría de ellas incompletas.

⁶⁶ RODOLFO, Alessandro (1999), pp. 152-155. Para más información sobre las aleaciones de los recuerdos de peregrino y otros objetos, en base a los encontrados en Gran Bretaña ver: SPENCER, Brian (2010): pp. 10-12.

⁶⁷ FRANCO MATA, Ángela (2005), pp. 169-180. La autora menciona una variedad iconográfica menos frecuente, la del santo flanqueado de peregrinos. En cuanto al sistema de fijación, explica como las piezas más grandes estaban perforadas para ser cosidas a la ropa mientras que las más pequeñas, llamadas Santiaguillos, se cosían directamente a los sombreros.

⁶⁸ BRUNA, Denis (1998): pp.127-130. También se cosían grabados en pergamino y bordados piadosos en los márgenes en blanco de dichos libros.

⁶⁹ FOSTER-CAMPBELL, Megan (2011): pp. 258-259.

Debate sobre la localización de las enseñas de peregrino

A pesar de que los principales centros de peregrinación eran, a su vez, los principales centros de producción de estas piezas, resulta poco frecuente encontrarlas en su lugar de origen, puesto que al ser objetos que se adquirían como recuerdos por el peregrino, su destino final solía encontrarse muy lejos, normalmente a cientos o incluso a miles de kilómetros de distancia de donde fueron adquiridos. Por otro lado, aunque se tiene constancia de haberse producido y vendido por cientos de miles en el ámbito del mundo cristiano occidental, sobre todo durante la Plena y Baja Edad Media, el porcentaje de las halladas es ínfimo.

El dragado de los ríos ha proporcionado hallazgos muy valiosos de estos objetos. Se han encontrado un buen número de enseñas en el Sena a su paso por París y por Orléans, en el Croult a su paso junto a la abadía de Saint-Denis, en el Támesis a su paso por Londres, en la desembocadura del Escalda en los Países Bajos, y de forma más dispersa en un buen número de países europeos como Alemania, Italia, España y resto de Francia. El hallazgo de enseñas de peregrino en estos lugares ha permitido documentar, e incluso en alguna ocasión sacar a la luz, gran número de santuarios, sobre todo los pertenecientes a la Vía Tolosana a Compostela, que empieza en Arlés (Francia) y termina en Puente la Reina (España).

La primera gran colección de estos objetos, conservada en el Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny de París, proviene de los dragados del Sena efectuados en el siglo XIX, principalmente los realizados bajo los puentes de l'Île de la Cité, *Pont Notre-Dame* y *Pont au Change*. En estos puntos se han encontrado una gran variedad de piezas provenientes de infinidad de santuarios bajo la advocación de un santo patrono o una Virgen, como Nuestra Señora de Rocamador⁷⁰, Nuestra Señora de Boulogne-sur-mer, san Jorge, san Gil, Santiago el Mayor, san Pedro y san Pablo, san Jorge, santa Verónica, santa Bárbara, san Sebastián, san Denis de París, san Fiacre, san Juan Bautista, san Mathurin, san Miguel, san Nicolás, santa Catalina, y muchos más que no nombro por no alargar más la relación. Posteriormente, sobre todo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, los hallazgos en los lodos del Támesis iniciaron las espléndidas colecciones del British Museum y del Museum of London, principalmente gracias a la gran labor arqueológica de identificación y de puesta en valor de estos objetos del experto en la materia Brian Spencer⁷¹.

Se ha especulado si su presencia en los ríos era casual o si había una cuestión ritual en este gesto. Son muchos los historiadores que comparten la opinión de que el hecho de encontrarse enseñas de peregrinos en los ríos se debe a un acto votivo por parte de los peregrinos. Según Denis Bruna, fueron lanzadas voluntariamente por los peregrinos, posiblemente como un exvoto o como recuerdo de un beneficio obtenido⁷². Las encontradas bajo los puentes de l'Île de la Cité se encuentran muy cerca de la catedral de Notre Dame, por lo que es posible que esos lugares hayan tenido una significación

⁷⁰ Rocamador, seguido de san Gil, son los santuarios en suelo francés de los que se ha conservado el mayor número de enseñas, según los estudios de Denis Bruna.

⁷¹ La gran cantidad de piezas extraídas y documentadas se debió en parte a la estrecha colaboración que Spencer mantuvo con la *Sociedad de detectores de metales del Támesis*, los tan denostados para muchos especialistas *Mudlarks*. A lo largo de su libro *Pilgrim souvenirs and secular badges* muestra los logros de dicha colaboración.

⁷² BRUNA, Denis (1998): p. 129.

religiosa especial en la Edad Media. No podemos olvidar que se conserva en el ideario colectivo de casi todas las culturas la idea ancestral de la sacralidad de los ríos, de sus propiedades purificadoras y de que el agua es un recurso sagrado y valioso. En muchos ríos y cursos de agua hubo lugares considerados mágicos que con el tiempo se cristianizaron⁷³.

Eugène Huchet, por su parte, en su libro *Des enseignes de pèlerinage* (1853), nos dice que las enseñas descubiertas en el lecho de un río no es nada extraño, pues era el “receptáculo común de los pedazos abandonados por todas las generaciones que vivieron sobre su borde desde hace veinte siglos”⁷⁴, de modo que no lo ve como un acto votivo sino como una evolución normal de los objetos personales de las distintas generaciones. Esta opinión es también plausible, pues los objetos que se conservan por valor sentimental y que no tienen valor material suelen perder todo ese valor en la segunda generación y más todavía si se rompen, como era el caso de estas piezas debido a la mala calidad del material. Uno de los lugares para deshacerse de objetos en la Edad Media eran precisamente los ríos, en torno a cuyos puentes existía un denso caserío.

Brian Spencer, tras sus hallazgos, ve perfectamente compatibles las dos opiniones anteriores. Sus estudios en los lodos del Támesis determinan dos tipos de yacimientos de objetos metálicos que incluyen recuerdos de peregrino, los depósitos que considera fruto de un acto votivo y los vertederos a los cuales se arrojaba todo tipo de objetos desechados, incluyendo los recuerdos de peregrino ya deteriorados, es decir, para Spencer convivieron ambas motivaciones⁷⁵.

Otra visión sobre su localización primordial en los ríos la tenemos en los estudios realizados por Bedos-Rezak⁷⁶ sobre el sello. En ellos, alude a las analogías que existen entre el sello y la enseña de peregrino a la muerte de su poseedor, manifestando que en algunos casos las enseñas eran deliberadamente mutiladas en un signo de muerte y arrojadas a los ríos, mientras que, en otros casos, sin mutilar, siguieron a sus titulares a la tumba. Por ello, esta misma autora manifiesta que, una de las peculiaridades que se observan en las tumbas medievales es la ausencia de objetos rotos. Según algunos historiadores, por un lado, consideran que un objeto roto podría perjudicar el alma de difunto y, por otro, que los objetos rotos fueron lanzados a los ríos o enterrados en campos porque al ser objetos íntimamente asociados con un individuo, no debía caer en otras manos. Algunas enseñas se han encontrado enteras en la tumba de sus poseedores, verificándose en este caso una analogía con el sello, ya que enterrarse con sus sellos era una costumbre extendida entre algunas élites⁷⁷.

Siguiendo esta visión, podemos llegar a la reflexión de que es posible que una vez fallecido el peregrino, la mayor parte de sus enseñas, que ya no le tenían que proteger en

⁷³ Tal vez los puntos donde se lanzaban las enseñas tuvieran algún significado especial para los pueblos allí asentados en la antigüedad, ya fuera por estar próximos a un lugar sagrado o por estar relacionados con el más allá como ocurría en la cultura celta, que consideraba que eran las puertas al otro mundo, arrojándose en esos puntos ofrendas a la diosa protectora de los hombres, diosa también vinculada con la idea de la reencarnación.

⁷⁴ HUCHER (1853): p.18 “*réceptacle commun des débris abandonnés par toutes les générations qui ont vécu sur ses bord depuis vingt siècles*”.

⁷⁵ SPENCER, Brian (2010): p. 24.

⁷⁶ BEDOS-REZAK, Brigitte Miriam (2006).

⁷⁷ Ibid. p. 346.

su camino por la vida, fueran arrojadas al río, a las aguas que fluyen purificando, símbolo de renacimiento. Su mutilación, aunque pudiera ser premeditada, también podría ser resultado de la acción del tiempo.

Otra opinión sobre el mismo tema sería la de Arnould Brejon⁷⁸. Según sus estudios, el hecho de haberse localizado en su mayoría en los ríos, al pie de puentes, es probable que se debiera a que en el Medievo estos se encontraban cubiertos de viviendas y tiendas con talleres. Se sabe que muchos de esos puentes se derrumbaban hundiéndose en el limo todo lo que soportaban, por lo que sería lógico que con el paso de los siglos tan solo se conservaran los plomos y moldes, perdiéndose otros restos materiales de los talleres de producción de estos objetos.

No obstante, aunque la mayor cantidad de enseñas de peregrino se ha encontrado en los lodos de los ríos, también se han producido hallazgos significativos de estos objetos de devoción en otros emplazamientos. En efecto, se ha localizado un número apreciable de piezas en sarcófagos medievales, junto a los restos del difunto, siendo la concha la tipología más frecuente, principal emblema de la peregrinación jacobea.

Una localización peculiar, ya mencionada anteriormente en el apartado de formas, funciones y temas, fue en campanas. En ellas se fundieron insignias. Esta costumbre se llevó a cabo sobre todo en las regiones del norte y centro de Europa. El número de piezas que se colocaron en ellas debió ser muy elevado. Sin embargo, se conservan muy pocas, pues durante la Segunda Guerra Mundial fueron muchas las campanas confiscadas por los nazis para la industria armamentística. Han sido estudiadas en Escandinavia por Hartnut Kühne y en Alemania por Kurt Köster⁷⁹.

Otra localización, típicamente flamenca, fue en unos pequeños trípticos denominados “jardín cerrado”. Destinados a la devoción privada, en ellos se exhibían enseñas de peregrino de diversos metales y otros pequeños objetos devocionales. Datan de finales del siglo XV y primera mitad del XVI⁸⁰.

Merecen una mención especial las enseñas localizadas en libros piadosos. Se han encontrado diversos objetos insertados en libros de horas, libros de oraciones y salterios, entre ellos insignias de oro, plata y plata dorada que el peregrino había adquirido y santificado en santuarios lejanos. Se localizaban en aquellas partes del libro que estaban en blanco, como las primeras hojas, las últimas, en los márgenes y en los finales de capítulo. Estos libros son manuscritos iluminados, obras de gran valor que ponen de manifiesto el elevado poder adquisitivo de su dueño. Era frecuente que estos personajes ilustres cosieran ellos mismos sus insignias, en muchos casos junto a determinadas oraciones. De esta manera, además de individualizar su libro, se convertían en la ilustración de un texto pudiendo ser contempladas y tocadas en la intimidad de la oración. El libro, al contener estas reliquias de contacto, se convertía para su propietario en una especie de relicario o santuario. Además, al unir dos tipos de objetos devocionales como eran el libro, de uso diario, y la enseña, recuerdo de un acto extraordinario, se creaba una experiencia devocional más compleja para su dueño⁸¹. En muchos de estos objetos de

⁷⁸ BREJON DE LAVERGNÉE, Arnould (1970).

⁷⁹ KOLDEWEIJ, Adrianus Maria (2012): pp. 211-212. En cuanto a su función, ver nota 42.

⁸⁰ Ibid. (2012): p. 214.

⁸¹ FOSTER-CAMPBELL, Megan (2011): p. 227.

devoción se apreciaba un gran desgaste, al parecer debido a generaciones de devotos que experimentaban su piedad tocando la imagen.

Se han conservado pocas enseñas de peregrino en libros piadosos, pues, al ser la mayor parte objetos de gran valor material, fueron arrancadas. Es por ello que resulta algo inusual encontrar una colección completa como la que muestra en su último folio el *Libro de Horas d'Oiselet*⁸², del siglo XV. En él se recogen veintitrés piezas de plata, cosidas con hilo rosa, provenientes de diversos santuarios de Provenza hasta Flandes. Pero lo más frecuente es encontrar en los libros tan solo las improntas de las enseñas que tuvo en su momento, al ser plaquitas en relieve, y los agujeros de aguja donde fueron cosidas al folio. Kurt Köster⁸³ ha reconstruido la imagen que debía tener el *Libro de horas de Felipe el Atrevido*⁸⁴, el cual estuvo ornamentado en varios de sus folios con un gran número de enseñas de peregrino. En la actualidad conserva tan solo la impronta de las mismas, gracias a lo cual es posible reproducir prácticamente íntegras sus características. De este manuscrito destaca en particular el folio 6v, que contiene la representación de la Virgen rodeada de la impronta de trece enseñas de peregrino⁸⁵.

Los libros de horas tuvieron su momento de esplendor en el siglo XV y primeros años del XVI, periodo que coincide con la práctica de insertar objetos en los mismos. Adrian Blanchet, que fue el primero en observar la evolución formal y técnica de la enseña, dedujo que esta costumbre comenzó a finales del siglo XV, aunque Köster sitúa la aparición de esta costumbre a mediados del siglo XV. Esta práctica se hizo tan popular en los Países Bajos y norte de Francia que en torno a 1480 talleres de iluminadores de Gante y Brujas introdujeron las enseñas como motivo iconográfico en sus ilustraciones para libros piadosos⁸⁶. Se representaban con gran detalle y realismo, pintándolas en oro y plata, con efectos tridimensionales e incluso bordeándolas con hilos cosidos. El iluminador construía con sus imágenes una peregrinación que con frecuencia hacía referencia a sitios de Flandes o Alemania. Las insignias pintadas se colocaban en los mismos espacios del libro de oraciones y con la misma funcionalidad que las reales⁸⁷. Estos modelos iconográficos flamencos fueron imitados por los talleres de iluminadores del resto de Europa.

En definitiva, la enseña, nacida en un entorno de piedad colectiva como eran las peregrinaciones, al final de la Edad Media manifestó con estos nuevos usos otra manera más privada de practicar la religión⁸⁸.

⁸² La Haya, Biblioteca Real, Ms. 77L60.

⁸³ KÖSTER, Kurt (1979). Explica también el encuentro casual de estas piezas y cómo al estudiar libros de horas halló recuerdos metálicos de peregrinación y pinturas cosidos en los márgenes los folios.

⁸⁴ *Livre d'heures de Philippe le Hardi*. Bruselas, Bibliothèque royale Albert I, Ms. 11035-37, fol. 6v.

⁸⁵ BRUNA, Denis (1998): p. 146

⁸⁶ Respecto al cosido de enseñas en los libros de horas y a su posterior sustitución por iluminaciones, antes de finalizar el año 2017 está prevista la publicación del artículo de Javier DOCAMPO (2016) "Difusión del modelo flamenco en la Castilla del siglo XV: el papel de los libros de horas" dentro del conjunto de comunicaciones del simposio *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla fúnebre de Álvaro de Luna*, que tratará, presumiblemente, esta cuestión en detalle.

⁸⁷ FOSTER-CAMPBELL, Megan (2011): pp. 227-228 y 258-263.

⁸⁸ BRUNA, Denis (1998).

Selección de obras

- Ampolla de Bobbio con Las mujeres ante la tumba vacía, siglo VI, abadía de Bobbio (Italia).
- Sello de peregrino de Nuestra Señora de Rocamador, Francia, segunda mitad del siglo XIII. Oviedo, Museo Arqueológico de Asturias.
- Enseña de peregrino de san Pedro y san Pablo, Roma (Italia), siglo XIII. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, inv. Cl. 4808.
- Enseña de peregrino de Santo Tomás Becket y su santuario, Inglaterra, siglo XIII. Londres, The British Museum, Mn. 1921,0216.64.
- Sello de peregrino de Santo Domingo de la Calzada, España, siglo XIII. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, inv. Cl. 4768.
- Detalle del trono Virgen de Ujué con sello de peregrino de la Virgen de Rocamador, siglo XIV. Iglesia-fortaleza de Santa María de Ujué, Navarra (España).
- Enseña de espejo con la representación de la Estrella de Belén, siglos XIV-XV. Museum of London, n° 8850.
- Uso de espejos durante la presentación de reliquias en Nürnberg en 1487. Peter Vischer, *Heiltumsweisung am Schopperschen Haus*, grabado con color añadido. Archivos de Nürnberg.
- Moldes de enseñas de san Miguel, abadía del Mont-Saint-Michel (Francia), siglo XV. Avranches, Musée d'Art et d'Histoire.
- Molde de enseña doble con la efigie de la Virgen con niño bajo un pequeño edículo torreado, abadía del Mont-Saint-Michel (Francia), siglo XV. Avranches, Musée d'Art et d'Histoire.
- *Libro de horas de Oiselet*, Brujas (Bélgica), c. 1440-1460. La Haya, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 77 L 60, fol. 98r.
- *Libro de horas de Felipe el Atrevido*, París (Francia), último cuarto del siglo XIV; Brujas y Bruselas (Bélgica), c. 1445-1451. Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I, Ms. 11035-37, fol. 6v.
- Santa Ana y san Joaquín dando limosna a los pobres, c. 1490. Frankfurt, Historisches Museum, inv. B 323.
- Enseña de peregrino de la Cruz de Jerusalén, Israel, segunda mitad del siglo XV. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, inv. Cl. 12476.
- Enseña de peregrino de Santa Verónica y la Santa Faz, Roma (Italia), siglo XV. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, inv. Cl. 18026.
- Enseña de peregrino con la representación simbólica de san Pedro y san Pablo, Roma (Italia), siglo XV. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, inv. Cl. 4754.

- Enseña de peregrino de Santiago Peregrino, siglo XV. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 52263.
- Enseña de peregrino. Concha de Santiago sobre el bordón de peregrino, España, segunda mitad siglo XV. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, inv. Cl. 4630.
- Enseña de peregrino de Santiago el Mayor, España, segunda mitad siglo XV. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, inv. Cl 4912.
- La vendedora de enseñas de peregrinación. Sillería de coro de la catedral de Amiens (Francia), principios del siglo XVI.

Bibliografía

ARIAS SÁNCHEZ, Isabel; NOVOA PORTELA, Feliciano (1999): “Ampullae: ampollas de peregrino en el Museo Arqueológico Nacional”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XVII, nº 1-2. pp. 141-174. Disponible en línea: <http://www.man.es/man/dms/man/estudio/publicaciones/boletin-man/MAN-Bol-1999/MAN-Bol-1999-Arias-Sanchez.pdf>

BABELON, Ernest; BLANCHET, Jules-Adrien (1895): *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale, publié sous les auspices de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*. Ernest Leroux, París. Disponible en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k399070n/f7.item.zoom>

BEDOS-REZAK, Brigitte Miriam (2006): “L’au-delà du soi. Métamorphoses sigillaires en Europe médiévale”, *Cahiers de civilisation médiévale*, año 49, nº 196, pp. 337-358. Disponible en línea: http://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_2006_num_49_196_2945

BERGER, Jean (2005): “Les enseignes de pèlerinage du Puy”. En: MAES, B.; MOULINET, D.; VINCENT, C.: *Jubilé et culte marial (Moyen Âge – époque contemporaine)*. Le Puy-en-Velay, pp. 87-114. Disponible en línea: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975192>

BREJON DE LAVERGNÉE, Arnauld (1970): “Enseignes de pèlerinage du Mont-Saint-Michel”, *Bulletin Monumental*, t. 128, nº3, pp. 249-250. Disponible en línea: http://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1970_num_128_3_7149

BRUNA, Denis (1998): “Témoins de dévotions dans les livres d’heures à la fin du Moyen Âge”, *Revue Mabillon*, nueva serie, 9 (t.70), pp. 126-161. Disponible en línea: <http://www.mgh-bibliothek.de/dokumente/a/a102816.pdf>

BRUNA, Denis (1996): *Enseignes de pèlerinage et enseignes profanes au Musée National du Moyen Âge*. Réunion des musées nationaux, París.

BRUNA, Denis (2003): “Enseignes de pèlerinage de la Vía Tolosana. Provence et Languedoc: nouvelles découvertes et état de la question”. En: RUCQUOI, Adeline (ed.): *Saint-Jacques et la France*. Éditions du Cerf, París, pp. 65-80.

BRUNA, Denis (2006): *Enseignes de plomb et autres menues chosettes du Moyen Âge*. Le Léopard d’Or, París.

BRUNA, Denis (2007): *Saints et diables au chapeau. Bijoux oubliés du Moyen Âge*. Seuil, París.

CHAO ARANA, Francisco Javier; ESTRADA GARCÍA, Rogelio; RÍOS GONZÁLEZ, Sergio (1993-1994): “Tres enseñas de peregrino halladas en Oviedo”, *Asturiansia medievalia*, nº 7, pp. 101-104. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=134081>

DE KROON, Marike (2004): “Medieval pilgrim badges and their iconographic aspects”. En: BLICK, Sarah; TEKIPPE, Rita (eds.): *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and England*. Brill, Leiden, pp. 385-403.

ESPAÑOL, Francesca (2007): “Exvotos y recuerdos de peregrinación”. En: *El camí de Sant Jaume i Catalunya. Actes del Congrés Internacional*. Abadía de Montserrat – CSIC, pp. 297-317.

ESPAÑOL, Francesca (2011): “Las manufacturas artísticas como instrumento en los usos apotropaicos y profilácticos medievales”, nº 8, pp. 165-190.

FOSTER-CAMPBELL, Megan H. (2011): “Pilgrimage through the pages: pilgrim’s badges in late medieval devotional manuscripts”. En: BLICK, Sarah; GEFALD, Laura (eds.): *Push Me, Pull You. I. Imaginative and Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*. Brill, Leiden-Boston, pp. 227-274.

FRANCO MATA, María Ángela (2005): “Iconografía jacobea en azabache”. En: LACARRA DUCAY, María del Carmen (ed.): *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*. Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, pp. 169-212. Disponible en línea: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/75/07franco.pdf>

FRIANT, Emmanuelle (2009): *Le catholicisme matériel. Les objets de la piété privée dans la France des XVI^e et XVII^e siècles*. Tesis doctoral, Université De Nancy 2. Disponible en línea: <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc512/2009NAN21006.pdf>

GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel (1996): *Los viajeros medievales*. Santillana, Madrid. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-viajeros-medievales--0/>

HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia (2001): “Cintas, medidas y estadales de la Virgen” (Colección del Museo Nacional de Antropología), *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. 56, cuaderno 2, pp. 33-66.

HOURIHANE, Colum (ed.) (2012): *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*. Oxford University Press, Oxford, vol. 5. Disponible en línea: Google libros.

HUCHER, M. Eugène, (1853): *Des enseignes de pèlerinage*. Typ. de A. Hardel, Imprimeur-Libraire, Caen. Disponible en línea: <http://bibnum.enc.sorbonne.fr/omeka/files/original/06b7e5d7864359b5e4ef5b4b0d365bf7.pdf>

KOLDEWEIJ, Adrianus Maria (2012): “Notes on the historiography and iconography of pilgrim souvenirs and secular badges”. En: HOURIHANE, Colum (ed.): *From Minor to Major. The Minor Arts in Medieval Art History*. Index of Christian Art – Princeton University Press, Princeton, pp. 194-216.

KÖSTER, Kurt (1979): “Kollektionen metallener Wallfahrts-Devotionalien und kleiner Andachtsbilder, eingenäht in spätmittelalterliche Gebetbuch-Handschriften”. En: *Erlesenes aus der Welt des Buches*. Wiesbaden, pp. 77-130.

LABAUNE-JEAN, Françoise (2007): “Une production d’enseignes de pèlerins au Mont-Saint-Michel”, *Archéopages*, n° 18, pp. 80-81. Disponible en línea: http://www.inrap.fr/userdata/c_bloc_file/6/6905/6905_fichier_actualite18-labaune-jean.pdf

LACARRA, José María (1966): “Las peregrinaciones a Santiago en la Edad Moderna”, *Príncipe de Viana*, año 27, n° 102-103, pp. 36-46. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1301519>

LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (1787, 1ª edición en latín 1564): *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Imprenta Real, Madrid. Disponible en línea: Google libros.

MARCOS, Mar (2004): “Origen de la peregrinación religiosa en el mundo cristiano: Jerusalén y Roma”. En: *Monasterios y peregrinaciones en la España medieval*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 11-31. Disponible en línea: Google libros.

MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (2007): “Emblemas de peregrinos y de la peregrinación a Santiago”, *Príncipe de Viana*, año 68, n° 241, pp. 647-654. Disponible en línea: http://www.navarra.es/NR/rdonlyres/A1A75AAC-371E-46E7-81D8-EF4AD0B9D25C/283862/EmblemasdeperegrinosRPV241_WEB.pdf.

MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (2002): “Los sellos en los reinos de León y Castilla durante los siglos X al XIII”. En: SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de; FRANCISCO OLMOS, José María de (eds.): *I Jornadas sobre Documentación jurídico-administrativa, económico-financiera y judicial del reino castellano-leonés (siglos X-XIII)*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 246-282. Disponible en línea: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-11%20sellos.pdf>

MORA, Gloria (2013): “Arqueología y coleccionismo en la España de finales del siglo XIX y principios del XX”. En: RECIO MARTÍN, Rebeca C. (ed.): *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, pp. 8-28.

PAOLOZZI STROZZI, Beatrice; RIBA I FARRES, Josep M.; TABURET-DELAHAYE, Elisabeth; WOELK, Moritz (2015): “Les enseignes de pèlerinage”. En: *Voyager au Moyen Âge*. Musée de Cluny, París, pp. 20-22. Disponible en línea: <http://www.musee-moyenage.fr/media/documents-pdf/dossiers-de-presse/dp-expo-voyager-moyen-age.pdf>

PÉREZ MONZÓN, Olga (2012): “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”. En: CHICO PICAZA, María Victoria; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; MIQUEL JUAN, Matilde (eds.): *El siglo XV hispano y la diversidad de las artes*, n° especial (junio) de *Anales de historia del arte*, vol. 22, pp. 85-12. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/39082>

PÉRICARD-MÉA, Denise (2002): *Les pèlerinages au Moyen Âge*. Éditions Jean-Paul Guisserot, París. Disponible en línea: Google libros.

RODOLFO, Alessandro (1999): “Signa super vestes”. En: D’ONOFRIO, Mario (ed.): *Romei e giubilei. Il pellegrinaggio medievale a S. Pietro (350-1350)*, catálogo de la exposición (Roma, 1999-2000). Milán, pp. 151-156.

RUCQUOI, Adeline (1981): “Peregrinos medievales”, *Tiempo de historia*, año VII, nº 75, pp. 82-99. Disponible en línea:

<http://www.tiempodehistoriadigital.com/resbcombinada.php?autor=Rucquoi,%20Adeline&inicio=0&paso=10&orden=Titulo>

RUIZ CECILIA, José Ildefonso (2011): “Entre lo sagrado y lo profano: dos insignias medievales de plomo halladas en Osuna”, *Cuadernos de los amigos de los museos de Osuna*, nº 13, pp. 54-59. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/revista/12643/A/2011>

RUIZ MATEOS, Aurora; ABADA ROSSI, Daniel (1997): *El camino de Santiago*. Akal, Madrid. Disponible en línea: Google libros.

SPENCER, Brian W. (2010, primera edición 1998): *Pilgrim souvenirs and secular badges*. Boydell & Brewer, Woodbridge.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): “La ‘otra’ iconografía: usos e interpretaciones de lo obscuro en el arte medieval”. En: CAÑIZAL SARDÓN, Sara; NÚÑEZ IZQUIERDO, Sara; DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2008): *I Seminario de Becarios de Investigación. Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes (Área de Historia del Arte)*. Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 29-38.

YARZA, Joaquín (1997): *Fuentes de la Historia del Arte I*. Historia 16, Madrid.



◀ Ampolla de Bobbio con las mujeres ante la tumba vacía, siglo VI, abadía de Bobbio (Italia).

https://en.wikipedia.org/wiki/Monza_ampullae#/media/File:Bobbio_flasks_ampullae_VIc.jpg [captura 20/6/2017]

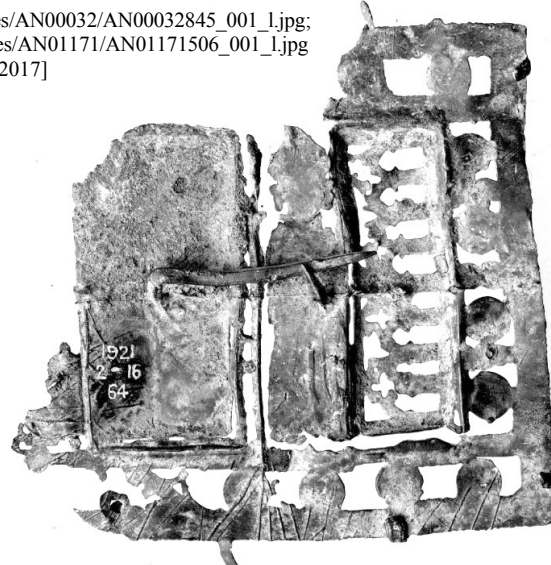
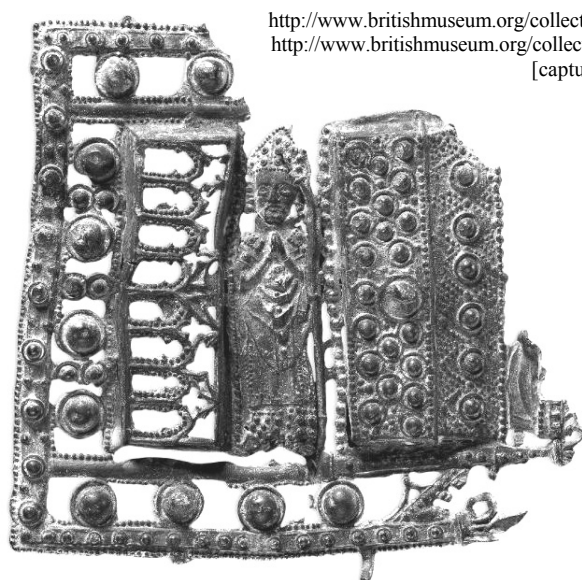
► Enseña de peregrino de san Pedro y san Pablo, Roma (Italia), siglo XIII. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 4808.

http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0372/m500303_97-013409_p.jpg [captura 20/6/2017]



Enseña de peregrino de santo Tomás Becket y su santuario, Inglaterra, siglo XIII. Anverso y reverso con broche. Londres, The British Museum, inv. 1921,0216.64.

http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00032/AN00032845_001_1.jpg;
http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN01171/AN01171506_001_1.jpg [capturas 20/6/2017]



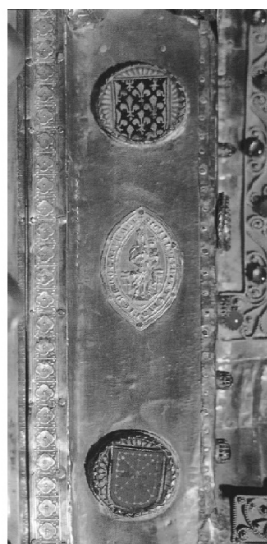
◀ Sello de peregrino de Santo Domingo de la Calzada, España, siglo XIII. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 4768.

http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0372/m500303_97-011842_p.jpg [captura 20/6/2017]

► Enseña de espejo con representación de la Estrella de Belén, siglos XIV-XV. Museum of London, n° 8850.

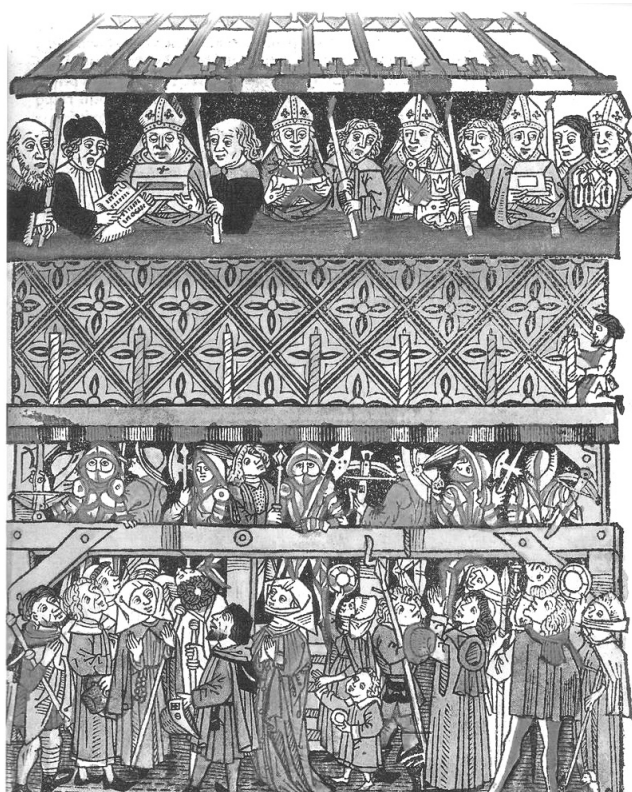
<http://collections.museumoflondon.org.uk/online/object/37297.html> [capturas 20/6/2017]





◀ Detalle del trono Virgen de Ujué con sello de peregrino de la Virgen de Rocamador, siglo XIV. Iglesia-fortaleza de Santa María de Ujué, Navarra (España).

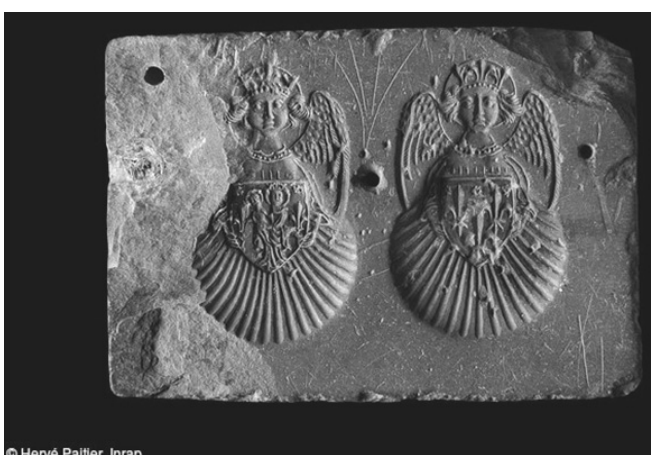
<http://ujue-uxue.blogspot.com.es/2011/03/ujue-en-el-camino-de-santiago.html>
[captura 20/6/2017]



© Hervé Paitier, Inrap

▲ Uso de espejos durante la presentación de reliquias en Nürnberg en 1487. Peter Vischer, *Heiltumsweisung am Schopperschen Haus*, grabado con color añadido. Archivos de Nürnberg.

<http://escholarship.org/uc/item/6s06d19f#page-114>
[captura 20/6/2017]



© Hervé Paitier, Inrap

◀▲ Moldes de enseñas de san Miguel, abadía del Mont-Saint-Michel (Francia), siglo XV. Avranches, Musée d'Art et d'Histoire.

http://www.images-archeologie.fr/Accueil/Recherche/p-13-Ig0-notice-REPORTAGE-Une-production-d-enseignes-de-pelerins-au-Mont-Saint-Michel-Manche.htm?notice_id=1826
[captura 20/6/2017] Licencia CC BY-NC-ND 4.0



© Hervé Paltier, Inrap



▲ *Libro de horas de Felipe el Atrevido*, París (Francia), último cuarto del siglo XIV; Brujas y Bruselas (Bélgica), c. 1445-1451. Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I, Ms. 11035-37, fol. 6v. Disposición de las enseñas según la reconstrucción de K. Köster.

<http://www.mgh-bibliothek.de/dokumente/a/a102816.pdf> [captura 20/6/2017]

▲ Molde de enseña doble con la efigie de la Virgen con niño bajo un pequeño edículo torreado, abadía del Mont-Saint-Michel (Francia), siglo XV. Avranches, Musée d'Art et d'Histoire.

http://www.images-archeologie.fr/userdata/icono_fiche/0/211/670x510_211_vignette_211-vignette-DSC-0010.jpg [captura 20/6/2017]
Licencia CC BY-NC-ND 4.0



▲ *Libro de horas de Oiselet*, Brujas (Bélgica), c. 1440-1460. La Haya, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 77 L 60, fol. 98r.

<http://www.mgh-bibliothek.de/dokumente/a/a102816.pdf> [captura 20/6/2017]



◀ Santa Ana y san Joaquín dando limosna a los pobres, c. 1490 (detalle). Frankfurt, Historisches Museum, inv. B 323.

[Foto: BRUNA, Denis (2007): p. 8]



◀ Enseña de peregrino de la Cruz de Jerusalén, Israel, segunda mitad del siglo XV. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 12476.

<https://api.art.rmnnp.fr/v1/images/17/267728?t=15vtnS3g2LFbCBH3RIcazw> [captura 20/6/2017]



Enseña de peregrino de Santa Verónica y la Santa Faz, Roma (Italia), siglo XV. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 18026.

http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/eth/0001/m500341_0000258_p.jpg [captura 20/6/2017]



Enseña de peregrino con la representación simbólica de san Pedro y san Pablo, Roma (Italia), siglo XV. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 4754.

http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0372/m500303_97-011830_p.jpg [captura 20/6/2017]



Enseña de peregrino de Santiago Peregrino, siglo XV. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 52263.

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?action=4&AMuseo=MAN&Museo=MAN&Ninv=52263> [captura 20/6/2017]



Enseña de peregrino. Concha de Santiago sobre el bordón de peregrino, España, segunda mitad siglo XV. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 4630.

<https://api.art.rmngp.fr/v1/images/17/295329?t=jYtqtV3m7C45iH4k6yC1CA> [captura 20/6/2017]



Enseña de peregrino de Santiago el Mayor, España, segunda mitad siglo XV. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 4912.

http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0372/m500303_97-018258_p.jpg [captura 20/6/2017]



La vendedora de enseñas de peregrinación. Sillería de coro de la catedral de Amiens (Francia), principios del siglo XVI.

<https://i.pinimg.com/originals/14/e1/ff/14e1ffc915e844b1e0c2646b0bdaf21a.jpg> [captura 20/6/2017]

I MOTIVI ERRANTI DELLA REGALITÀ E LE PERSISTENZE FORMALI: MEMORIE BIZANTINE NEL MERIDIONE D'ITALIA POST-BIZANTINO

Antonio Pio DI COSMO

Universidad de Córdoba
apiocosmo@outlook.it

Recibido: 28/8/2017
Aceptado: 10/12/2017

Riassunto: Questo contributo analizza un metodo cognitivo per i motivi erranti della regalità e discerne dello sviluppo dell'immagine della regalità nell'area mediterranea. Si vogliono annoverare i soggetti-base della regalità bizantina come quei codici iconografici ed ideologici che passano da una cultura all'altra e sopravvivono sostanzialmente inalterati. Questa ricerca applica le conoscenze visuali correlate alle categorie epistemiche della visione e le riconduce al lavoro dei politologi e alle opere d'arte degli artisti; si concludono così le questioni circa i problemi di rappresentazione del corpo nell'iconografia imperiale e regia. In questo modo, si approfondiscono le strategie di comunicazione della *ministratio ad memoriam*, che modellano le concrete immagini del re di Sicilia. Così si intravede un nuovo orizzonte iconografico che adatta i soggetti base a particolari requisiti.

Parole chiave: Motivi erranti della regalità; Memoria; Iconografia; Insegne; Abbigliamento.

Abstract: This contribution analyzes a cognitive methodology for royalty's wandering motives and focuses on the development of royal images in the Mediterranean area. It recognizes basic aspects of Byzantine kingship as iconographic and ideological codes that pass from one culture to another and survive barely unchanged. This research makes use of visual knowledge in reference to the epistemic categories of vision in relation to the work of political scientists and artists. Therefore, it examines the problems concerning the body's representation in imperial and royal iconography. In this way, it scrutinizes communication strategies of *ministratio ad memoriam*, which model King of Sicily's concrete icons. Thus, we can glimpse a new iconographic horizon based on particular requirements.

Key words: Wander subjects of Royalty; Memory; Iconography; Insignia; Outfit.

Resumen: Este trabajo se centra en las interacciones culturales suscitadas por los símbolos del poder en el Mediterráneo bizantino. Aspira a completar las lagunas doctrinales y exegéticas sobre la dinámica de los intercambios que permitió que los símbolos del poder bizantino se difundiesen con éxito por toda la cuenca del Mediterráneo. Este trabajo permite revisar específicamente el contexto local siciliano, replanteando con ello el análisis del fenómeno. Tal fin requiere de un desarrollo heurístico que sea capaz de analizar en toda su dimensión una nueva categoría cognitiva, los motivos errantes de la realeza, al tiempo que clasificar y sintetizar las manifestaciones iconográficas de la realeza mediterránea entre el final del Imperio Romano y los epígonos del Imperio Bizantino. Se emplea para ello un método propio que adapta a los documentos visuales de las épocas clásica y medieval las reglas de la antropología visual, proponiendo una nueva forma de ver y de abordar en todas sus manifestaciones la cultura visual de derivación bizantina y los mensajes ideológicos implícitos en ella; un método que permite decodificar con éxito significantes y significados en la construcción de la obra de arte. Con esta

aproximación se abren nuevos caminos que podrán aplicarse también en el futuro a otras artes visuales. Finalmente, hay una preocupación por reconstruir y analizar los *loci*, las fórmulas de descripción y el ajuar personal –particularmente en lo que se refiere al vestido y los ornamentos personales– del Emperador Romano de Oriente, que se analiza después desde la perspectiva de las modas. Se investigan también las fórmulas iconográficas referidas a la realeza y su difusión y acogida entre las cortes reales de Occidente, con particular atención a la Sicilia normanda. Se trata, en definitiva, de un planteamiento de investigación novedoso que aporta propuestas teóricas y modos de hacer distintos a los más consolidados en el ámbito académico, de los que podrán derivar en el futuro otras líneas de investigación adyacentes.

Asimismo este trabajo plantea el papel de las fórmulas de representación bizantinas en la tradición del Occidente medieval y en particular de la Sicilia de los soberanos normandos. Se trata el papel de estos reyes locales que se revisten con el atuendo imperial. De este modo los reyes normandos muestran una ficción o, si se prefiere, una realidad de dudosa legalidad, que está ocultando una usurpación jurídica de las insignias, del atuendo y de la imagen del basileus.

La investigación tiene como marco la teoría de la sociología y la teoría de la moda, aplicándolas a obras de arte de la corte normanda. A través de estas aproximaciones teóricas, pueden analizarse en toda su complejidad las representaciones de los soberanos normandos, tanto en el arte monumental de los mosaicos y los frescos como en las artes suntuarias.

El trabajo profundiza así en las estrategias de comunicación del *timor reverentiae*, que modelan las fórmulas de representación de los soberanos normandos que hacen propias la *imitatio Byzantii* y las imágenes de la monarquía bizantina. Con todo ello se muestra una nueva aproximación a la problemática de la realeza medieval y la siciliana en particular.

Palabras clave: Motivos errantes de la realeza; Memoria; Iconografía; Insignia; Atuendo.

«La Rhomània anche morta fiorisce»¹.

L'espressione celebra il mito dell'eternità della *basileia* e offre un indicatore della percezione diffusa di una certa concezione della regalità ricondotta al polo bizantino, che sopravvive nella "Bisanzio dopo Bisanzio". Il primato di Bisanzio nella vita politica e nella produzione artistica dell'Alto Medioevo, fa sì che Costantinopoli venga considerata per un certo tempo il «faro del mondo»². Un primato che spiega la fortuna anche nel Basso Medioevo di formule capaci di sopravvivere al di fuori della cultura che le ha generate.

Questi *loci* rappresentano un "modo di vedere" il mondo, che assorbito diviene parte dell'ossatura del pensiero dell'uomo medievale. Attraverso la cultura visuale Bisanzio plasma persino le macrostrutture dell'Età Media.

La nuova vita "locale" dei prodotti culturali bizantini delinea un fenomeno di costume pieno di implicazioni, più duraturo della stessa Bisanzio, che si radica nel *background* di un certo pubblico. I dati evinti dall'anamnesi delle evidenze dimostrano la straordinaria longevità di certi episodi della regalità elaborati a Bisanzio, selezionati per descrivere efficacemente le situazioni del potere particolare. Questi costituiscono un formulario autorevole ad uso e consumo delle potestà locali, quali «beni culturali» appartenenti al patrimonio immateriale dell'uomo medievale. Un successo che li innalza a paradigmi della dottrina del potere medievale. Le formule locali, nutrite dei segni-base della cultura visuale bizantina, appaiono così più incisive.

¹ Proverbio del Ponto Eusino, in: RONCHEY, Silvia (2003): p. 134.

² RONCHEY, Silvia (2006): p. 219.

La situazione di fatto evidenzia un'urgenza euristica, a cui si risponde con l'introduzione di una nuova categoria cognitiva: i "motivi erranti della regalità". La categoria, che rivisita la fenomenologia della regalità, valorizza quei motivi-base che passano da una cultura all'altra rimanendo sostanzialmente immutati, nonostante gli adattamenti della cultura alloctona. Questa spiega la prassi locale ed un arcano della politologia dell'Età Media: i potenti locali nel delineare un proprio «specchio trionfante del potere»³ sovente s'ammantano dei riflessi di Bisanzio. Quale specchio deformante che restituisce ingrandita l'immagine del re locale, costituendo una *fictio*. Una categoria che appare dunque di utilità generale.

Gli episodi del potere fra tradizione formale ed aspettativa sociale. Nuovi spunti metodologici

Il metodo procede all'analisi formale di una grande varietà di *media* afferibili agli episodi della regalità anche locale: evidenze quali sigilli, emissioni numismatiche, produzioni in avorio, manoscritti ed opere monumentali in mosaico o affresco. Si raffronta un registro materiale monotematico, in cui le soluzioni adoperate per descrivere la figura del *basileus* influenzano la produzione dei territori già soggetti a Bisanzio e si spalmano in una cacofonia spaziale. Eppure cacofonia non significa necessariamente disordine e la vasta area geografica considerata non implica una disconnessione delle evidenze. È sempre possibile delineare una sequenza di momenti, costituente una narrazione unitaria corrispondente ad un sentire diffuso, ed abbozzarne la relativa cronologia.

Si sistematizza questa complessa dinamica ordinando *per tabulas* la produzione dei documenti visuali locali che portano iscritti gli episodi della regalità di matrice bizantina.

Il metodo permette di redigere uno schema grafico capace di definire sul piano bidimensionale le coordinate in cui vanno a collocarsi i documenti visuali che descrivono gli episodi della regalità riferibili ai "sottoprodotti" della bizantinità. La visione *per tabulas*, evidenziando la percentuale di aderenza del documento, rende più comprensibile il processo di mutazione presso la cultura ed il sistema sociale considerato. Si stigmatizza nella continuità della resa formale il persistere nel lungo periodo di una formula descrittiva.

Una mutazione agevolata dal riscontro di problematiche assimilabili a quelle a cui la propaganda bizantina ha risposto in modo soddisfacente. Le risposte contenute nelle evidenze si rifanno così ad una panoplia di soluzioni che aderisce sostanzialmente al canovaccio degli episodi del potere bizantino. Non meraviglia che le medesime domande richiedano risposte sovente identiche. Questi modelli quindi appaiono autorevoli, versatili e prospettano espedienti sempre validi. Non mancano però adattamenti per soddisfare le necessità dell'impulso generatore.

Per valutare l'indice di sopravvivenza delle formule bizantine si individuano due criteri fondamentali: l'aspettativa sociale e l'aderenza alla consuetudine formale.

Sulla direttiva dell'aspettativa sociale si visualizza l'aderenza della formula all'immagine-base. Qui opera la corte, che segue una tradizione rappresentativa stabile ed ha poco interesse a pattuire segni e contenuti, preferendo ridurre al minimo le interazioni. La corte, orientata al conservatorismo, s'allontana dalla tradizione solo in ragione delle

³ CANTARELLA, Glauco Maria (1996).

emergenze. Questa trova nell'assuefazione dell'occhio della controparte le ragioni che giustificano il perpetuarsi d'immagini e formule ritenute efficienti in base all'esperienza di somministrazione dei messaggi. Eccezionalmente la stessa corte aggiorna i modelli alle contingenze.

Contrariamente il pubblico, assuefatto a determinate convenzioni rappresentative, non gradisce immagini che contravvengono alla propria concezione del potere costituito. Una percezione che varia rispetto al novero di segni del potere e prossemiche inscritte, che possono essere più o meno consueti per i fruitori.

Sulla direttiva della consuetudine formale invece si riscontra un'alta mobilità, perché vige una maggiore libertà interpretativa delle formule ed aumentano le possibilità di pattuizione fra corte, committente e pubblico. Questo perché si lascia spazio anche all'azione dei privati, relativamente alla condiscendenza regia. La frequente possibilità di interazioni e pattuizioni può portare all'erosione dei segni di *status*, che possono essere modificati o comunque appena abbozzati per permettere di identificare il personaggio nella sua funzione pubblica. Lo stesso può accadere alla prossemica che, pur movendosi in formule basilari, può mostrare movimenti più liberi o ariosi, allontanandosi dalla consuetudine.

L'aderenza dei documenti visuali generati in un contesto politico e geografico alloctono alle formule consuete attrae il documento verso il punto zero, ciò in ragione del quoziente di fedeltà all'immagine prodotta dalla *basileia*. Le variazioni della formula costituiscono soluzioni che si collocano sempre più verso l'estremo della dimensione morfologica: si dimostra così un livello di interazione altissimo. Con l'aumentare della libertà transattiva si assiste al venir meno della forza coercitiva dei modelli e diviene possibile il cambiamento-aggiornamento delle formule consuete. Quest'operazione si realizza in un periodo che può essere piuttosto breve o anche molto lungo, quale indicatore del mutamento della percezione sociale sul piano microscopico. Sul versante macroscopico si può persino teorizzare una modifica o, per lo meno, un tentativo di forzatura delle strutture cognitive che concernono la dottrina del potere.

La modifica, seppure segnala una crisi, va vista nell'economia del ciclo vitale dell'iconema, ove la rottura con la tradizione è piuttosto un momento che apre a successive fasi vitali della formula descrittiva.

Al contrario, la rarefazione delle interazioni e l'assuefazione dell'occhio permettono alle forme assimilate di cristallizzarsi, tanto che può parlarsi di "canonizzazione" delle espressioni grafiche da parte dell'autorità. Questo processo di razionalizzazione di forme e contenuti, rafforza l'indice di riconoscibilità dell'immagine.

Ne consegue che all'aumentare delle transazioni aumenta la possibilità di cambiamento della descrizione e il documento può essere collocato presso l'estremo della direttiva che misura l'aspettativa. Diminuendo l'aspettativa di una forma consueta anche il sistema iconografico "classico" si indebolisce e si permettono innovazioni sempre più rilevanti; ciò rende possibile l'allocazione del documento verso il limite estremo della direttiva della morfologia.

La collocazione nel grafico non solo permette di rilevare l'adesione al modello, ma fa luce sulla rete di relazioni sociali che realizzano la somministrazione per immagini della dottrina del potere. Offre pure la possibilità di contemplare graficamente sia le interrelazioni intercorrenti fra la corte e il corpo sociale, sia di percepire, in ragione di un'aspettativa diffusa, quei processi dialettici che portano alla pattuizione di forme, segni

e significati. Conseguentemente quando il committente è un privato ha la possibilità di introdurre maggiori varianti allo schema base.

L'analisi della distribuzione dei prodotti sul grafico evidenzia il ruolo del committente, che eventualmente sceglie e sperimenta nuove morfologie o decide di ripetere pedissequamente le immagini consuete. Si paventa così il "costo" sociale della scelta, quale possibilità di successo e/o insuccesso del messaggio veicolato a tramite della forma prescelta; espedienti che suggeriscono alla politica per immagini una determinata direzione, se non una svolta.

Nei punti estremi del grafico si ravvisa un amplissimo potere di contrattazione. Vi è pure la possibilità teorica di tradire l'aspettativa attraverso una trasgressione della consuetudine iconografica. I documenti con circolazione ristretta ad un pubblico selezionatissimo, possono recepire espressioni divergenti che alterano o addirittura violano l'ordine tassonomico delle strutture rappresentative della cultura. Soluzioni che investono le categorie gnoseologiche di comprensibilità e riconoscibilità di forma e contenuto; l'eccezione formulare risponde pertanto alla sub-cultura dei pochi fruitori.

Il grafico enfatizza ancora gli elementi piuttosto stabili della soluzione e stigmatizza i fattori variabili, che sono solitamente vincolati alle contingenze. Questi elementi appaiono fluttuanti, talvolta accessori e concernono aspetti secondari; ineriscono pure alcuni contenuti che trovano una spiegazione solo nel contesto locale e nella situazione che produce il documento.

Il grafico sistematizza persino le iconografie che trascendono il tipo, perché connotate da vistose varianti, che si collocano in un punto sempre più vicino al termine della direttiva della morfologia. Ciò permette di visualizzare attraverso un principio scalare l'incidenza degli elementi innovativi e delle varianti dell'iconografia consueta. Il potenziale di successo delle novità enfatizza il ruolo di un pubblico tutt'altro che passivo, capace di determinare alterazioni della formula o di innalzarla a cifra tipologica. Fruitori con cui i committenti sia pubblici che privati vengono a compromesso.

I dati evinti dai documenti visuali vengono così ordinati e posti su diversi punti. Questi possono essere uniti da un diagramma, che stigmatizza l'aderenza più o meno pedissequa al modello. Il grafico permette pure un'anamnesi delle affinità formali dell'*imagerie* del potere dell'Età Media. S'evidenzia un fenomeno che nel locale si raffronta ai corollari del processo di mutuazione: la risemantizzazione e la rifunzionalizzazione, rispetto almeno all'intenzione del committente d'aderire a soluzioni bizantine.

La questione investe non solo le formule e la resa stilistica, ma i dettagli come la fisionomia dei rappresentati, il panneggio, nonché la foggia di vesti e insegne. La traduzione formale più o meno pedissequa costituisce occasione di continuità o di frattura, di sopravvivenza o di interruzione nel flusso dello stile bizantino; tutti momenti del percorso artistico locale, che il grafico registra.

Il grafico spiega pure le eventuali intrusioni di elementi alloctoni alla tradizione bizantina, che nel locale segnano lo sviluppo della formula della regalità. Questi provengono dal basso, ovverosia costituiscono delle infiltrazioni del gusto locale. Infiltrazioni inevitabili durante il processo di risemantizzazione e rifunzionalizzazione della formula. Proprio queste intrusioni costituiscono i punti più alti del diagramma e i momenti di rottura con la tradizione, in quanto forzature esplicite della consuetudine rappresentativa.

Si stigmatizza la rimodulazione degli espedienti formali, quale compromesso fra cultura dominante, cultura locale e le diverse subculture. Tutti momenti del percorso artistico locale in cui la produzione autoctona tenta di forzare le strutture e di emanciparsi dalla tradizione formale bizantina.

Per quel che riguarda il metodo d'approccio ispirato alle categorie cognitive dell'antropologia visuale si enfatizza il ruolo del documento, quale simbolo della società legato alle «scadenze della vita sociale» e alle relative cerimonialità⁴. Un simbolo capace di attrarre i segni del rango ascrivibili al soggetto rappresentato, di addensarli e condensarli in «forma metastorica»⁵. Segni che si infittiscono in relazione allo svuotamento dello sfondo ed ottimizzano l'efficienza "indicale" della rappresentazione⁶. L'insegna diviene poi protagonista di quella che si definisce un'antropologia simbolica della regalità, perché l'iconografia veicola un "sistema di segni" «reverenziali» non arbitrario, ma riconducibile alla tradizione ed agevolmente riconoscibile. Anche la prossemica può essere ricondotta a questo linguaggio, poiché rientra fra i «segni di codificazione» del rango del rappresentato⁷. I segni potenziano l'immagine evocando un modello ideale, ispirato all'idea della prosperità e dell'invincibilità. Si costituisce una "messa in codice", che apre a potenziali falsificazioni a fini politici.

Il documento visuale dell'Età Media poi può essere avvicinato alla fotografia antropologica per molte ragioni. Prima di tutto per il rapporto che il ritratto «intrattiene con il proprio universo rappresentativo», con la «scena sociale» o con la «vicenda» in cui la situazione del potere si iscrive⁸. La rappresentazione diviene così il luogo del "senso euristico" in cui si cristallizza il processo di "incontro" e "scontro", di "transazione" e "scambio", nonché di "negoziiazione" di forme e significati. Nella rappresentazione s'innestano poi i «tratti subliminali» e quelli «rimossi», finanche «oscuri» del rapporto d'osservazione⁹. Il documento, come la foto, costituisce una descrizione "densa" in cui coagulano sia le determinazioni conscie dell'autore e del committente, sia le determinazioni inconscie che sviluppano durante l'interazione. Situazioni tipizzate dalla pratica di rappresentazione¹⁰.

Come la fotografia anche il documento visuale dell'Età Media considera il rapporto che intercorre fra il committente e il materiale esecutore. Il soggetto da rappresentare si deve riconoscere e deve essere riconosciuto. Pertanto il documento deve rispondere a formule socialmente condivise e riconducibili al canone. Il canone, per quanto rigido, non può estromettere la componente soggettiva dal processo di creazione artistica. L'autorialità ha sempre ad emergere entro limiti circoscritti¹¹. La soggettività si piega alle convenzioni iconografico-comunicative della cultura di riferimento. Il canone, quale modo condizionato di "vedere" il mondo, calмира l'arbitrio con le sue formule descrittive consolidate e le raccorda al senso comune.

⁴ FAETA, Francesco (2003): p. 118.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid, p. 94.

⁷ Ibid, p. 102.

⁸ Ibid, p. 103.

⁹ Ibid, pp. 109-110; MERLEAU-PONTY, Maurice (1979): p. 235.

¹⁰ FAETA, Francesco (2003): p. 102; MERLEAU-PONTY, Maurice (1979): p. 176.

¹¹ FAETA, Francesco (2003): p. 180.

L'applicazione di un metodo concepito per documenti della cultura visuale diversi da quelli per cui è stato pensato, diviene più ragionevole per le molte analogie riscontrate. E se ogni forzatura viene giustificata dalla tipologia dei reperti considerati e dal loro relativo *background* culturale, ogni correzione viene apportata a favore dell'interazione sinergica con i criteri mutuati dall'archeologia e dall'esegesi storica, che migliorano la definizione di contenuti e scelte formali. Un metodo che oltre alle analogie teoriche permette di individuare altri punti comuni nella composizione della rappresentazione, perché di estremo interesse per la comprensione del messaggio. Punti evidenziati dall'artista che gioca con i fuochi e le direttive. Costui a tramite delle posture e delle prossemiche delinea vettori che conducono l'occhio verso i fuochi della composizione; punti dove si vuole che il fruitore guardi.

Per quel che riguarda la prassi utilizzata nella costruzione delle iconografie, il metodo tende non solo a circoscrivere una serie di formule generali, quali schemi astratti, ma vuole dimostrare le ragioni formali del loro ciclo vitale che è molto lungo; tanto che hanno a sopravvivere al dominio della stessa Bisanzio nel locale. Si isolano pertanto una serie di espedienti grafici utilizzati per comporre la formula stessa e si persegue sul versante filologico la loro parabola. Una serie di stilemi insomma, che possono, di volta in volta, essere inseriti o espunti da uno schema preciso o esportati al di fuori di questo e commisti ad altre formule base, aprendo così a nuove soluzioni o almeno a varianti di quelle già conosciute.

Attraverso la ripetizione più o meno pedissequa di elementi, anche infinitesimali, che compongono lo schema-base si riesce a monitorare il percorso esistenziale della singola formula. Lo studio, stigmatizzando la continuità e la discontinuità di questi, ha ad evidenziare l'evoluzione dello schema, mentre i dettagli lo vanno a colorare, segnando variazioni più o meno evidenti ed originali. Tuttavia è proprio il persistere di certi dettagli nella collazione dei profili delle figure, come la mimica ieratica, le precise posture e le specifiche prossemiche, che dimostra l'adeguatezza dell'opzione figurativa. La scelta, fatta anche a scapito di altre soluzioni, fornisce di pregevolezza il successo delle formule e ne decreta attraverso la riproposizione costante la sopravvivenza e la futura evoluzione.

Le formule descrittive e la “copertura” dell’istituzione: un’ipotesi di lavoro

L'iconografia con le sue formule appare funzionale alla politica contingente e risponde a problemi in fatto, esponendo concetti ideologici spesso rafforzati da espedienti in diritto. Configura così un novero di soluzioni utili alla gestione dello Stato. Soluzioni costruite per rispondere a stimoli precisi. L'apparato iconografico costituisce insomma un prodotto storico che, attraverso una martellante diffusione, impone delle soluzioni attentamente calibrate. Quale insieme di espedienti è volto poi a mettere al riparo la gerarchia, ribadendone la supremazia, in uno col comando del sovrano su tutti. Una deferenza che deve essere fomentata proprio attraverso soluzioni efficienti, perché chi esercita il potere per conservarlo deve impedire anche a livello mentale ogni possibilità di rivolta o almeno limitarla¹². La selezione di precise iconografie risulta essere allora una forma di “copertura” che funge da contrappunto all'investitura divina, anzi si opra del compito di rendere percepibile proprio quell'idea. Le formule descrittive, come la dottrina del potere che le giustifica, appaiono quale prodotto storico e storicamente elaborato¹³.

¹² CARILE, Rocco Antonio (2002): p. 53.

¹³ CANTARELLA, Glauco Maria (2003).

Queste vengono costruite attraverso la commistione di una serie di elementi che attingono non solo alla teoria politica, ma anche all'universo magico, perché devono rappresentare quella forza che si afferisce a chi detiene il potere. Fanno dunque luce su un fenomeno che è frutto di operazioni culturali e di natura intellettuale piuttosto complesse, connesse a tempi precisi e luoghi altrettanto precisi e a problemi specifici.

Un involucro insomma, che nell'immediatezza della sua percettibilità, è importante tanto quanto l'idea che somministra o forse più. Una scelta sbagliata o poco comprensibile può causare l'insuccesso del messaggio, in uno con la variazione della formula, e nel peggiore dei casi decreta persino la fine del ciclo vitale di una precisa soluzione.

Si può parlare allora delle formule descrittive come di un processo di progettazione di una serie di espedienti formali di successo, che devono tradurre agli occhi il fenomeno d'ascesa al sacro di cui il sovrano è protagonista: l'iniziazione al "mistero della regalità". Un processo razionale incuneatosi fra il Tardoantico e l'Alto Medioevo, in cui non poco conto hanno gli elementi ricavabili dalla matrice biblica e dalla prassi ecclesiastica.

Le rappresentazioni nella loro datità fenomenica e storica vanno considerate alla stregua di atti politici altamente meditati e calcolati, che devono incidere sull'economia della vita dello Stato. Una meditazione sulle forme del potere che non può far a meno della Chiesa, di cui i vescovi sono i principali attori, in quanto gestori dell'immaginazione trasfiguratrice. Le soluzioni iconografiche hanno a trasmettere una regalità che rielabora le formule romane, unendole a quelle di matrice messianica per creare nuove soluzioni descrittive per gli episodi salienti della regalità. Soluzioni che sul piano formale devono rendere il singolo rappresentato *pro tempore* adeguato all'idea dell'istituzione, ponendolo in relazione con Dio. Questi documenti visuali devono quindi trasmettere una realtà ideale. Chi li osserva poi deve poter immaginare una realtà altra: quella predicata dall'ideologia; una vera e propria *fictio* posta in essere dalla propaganda di Stato. La formula si rivela così quale cifra ultima dell'"autocelebrazione statuale" e quale sorta di "copertura" dell'istituzione che si rappresenta.

L'immagine si carica così di senso euristico e costituisce una visione "politicamente orientata" della realtà, quale meta-interpretazione del reale. Essa ha quale sua intima *ratio* l'esattezza e la credibilità della storia narrata, perché deve raccontare fatti che si pretende autentici. La propaganda attraverso l'iconografia opera una revisione "teurgica" della storia e la "visualizza", riducendola però a messa in codice e traccia per l'occhio. Il documento visuale è la tappa ultima del processo euristico di selezione di forme e contenuti, che sono narrati attraverso le evidenze. Esprime e rappresenta la visione del mondo che è fatta propria da una cultura.

Le soluzioni descrittive, quali forme di "copertura", si pongono a corollario della regalità sacra, perché visualizzano la prossimità del sovrano a Dio. Anzi ne sono la prova. Tutte le costruzioni sulla sacralità sembrerebbero inutili senza la dimostrazione di un contatto diretto con la divinità. Eppure la scelta di ribadire la presenza di Dio nelle azioni del sovrano paradossalmente trova origine nell'endemica fragilità della monarchia¹⁴. Una necessità quella di rimarcare la sacralità del potere, almeno rispetto all'estrema instabilità dell'ufficio ed agli attentati che colpiscono sovente la persona che si ritiene sacra. A maggior ragione se a Bisanzio si richiede un criterio minimo per essere eletto imperatore: basta essere maschio e cristiano, né monaco, né eunuco. Cosa che fomenta l'instabilità. La

¹⁴ CANTARELLA, Glauco Maria (2002).

soluzione grafica si oppone a questa precarietà e le precise formule adoperate per i documenti visuali possono configurare infine una sorta di clausola di salvaguarda materiale del potere costituito.

Allo stesso modo occorre chiedersi se la creazione di spazi di “copertura” entro cui inserire le prerogative immateriali come la sacralità o materiali come un’immagine decorosa costituiscano una messa in codice. Il meccanismo di codificazione, aumentando la spendibilità dei messaggi e delle idee che il documento visuale contiene, rientra fra i tentativi svolti con diverso risultato per “blindare” l’Istituto¹⁵. La selezione delle formule e il suo consolidamento rispetto ad altre soluzioni, in fin dei conti, vuole evitare emorragie di significato, che sfuggendo pericolosamente, possano aprire crepe nell’impianto ontologico del sistema culturale di riferimento.

Tradizioni formali, memorie e persistenze: le ragioni della sopravvivenza dei segni e degli episodi del potere bizantino nell’immaginario normanno

Desta particolare interesse il secondo ciclo vitale delle formule bizantine riproposte all’inizio del Basso medioevo nell’Italia insulare. I documenti visuali del Regno di Sicilia dimostrano un orientamento preferenziale verso le soluzioni formali della monarchia bizantina. Una propensione che è giustificata dalla presenza di un ampio pubblico assuefatto a formule greche, anche se la popolazione bizantina non sembra superare il 20 % del totale. Eppure deve considerarsi un ampio sostrato di cultura greca che spiega sia la buona ricettività, sia la predilezione per una determinata formula, apprezzabile nei termini di “domanda sociale”.

E se la grande maggioranza della popolazione del regno non è bizantina, bizantina è sicuramente l’*intelleggia* di Ruggero II (1095-1154). I bizantinofoni si concentrano specie sulle coste e nell’area calabrese, mentre nell’interno è forte l’etnia longobarda a cui si mischiano elementi normanni; al contempo residua una presenza araba in Sicilia.

L’efficacia della tradizione bizantina va necessariamente subordinata al gradimento delle *élite* committenti, che orientano la produzione, e del pubblico locale portatore di una precisa aspettativa sociale. Ignorare questo presupposto significa minimizzare il fenomeno e la sua finalità principale: diffondere messaggi condivisi da destinatari capaci di riceverli. Tale scelta formale ottimizza le potenzialità comunicative.

La Corona normanna sceglie di adoperare nell’iconografia ufficiale formule ed insegne che si presentano come sottoprodotti della cultura bizantina. Per meglio comprendere la significatività di una simile opzione, bisogna ricorrere alle teorie della moderna sociologia, che dimostrano come la scelta di determinate vesti sia un mezzo per l’integrazione di un soggetto in un qualsivoglia gruppo. Sembra che i sovrani normanni rispondano alla situazione politica internazionale anche attraverso la scelta di un *habitus* ritenuto capace d’integrarli tra i pari. L’*habitus* di corte bizantino sembra addirittura auspicarne l’inclusione. Anche le *regalia* possono essere intense quali strumenti d’integrazione nel gruppo dei pari. Una scelta diversa forse non appare altrettanto efficace, costituendo una mancata occasione di inserimento. L’istituzione rifugge attraverso i segni distintivi del capogruppo il timore dell’esclusione.

Si può parlare dunque di “percolazione”, quale modello di diffusione verticale di un costume e di una moda. Il concetto valido sul piano macroscopico viene applicato ad

¹⁵ Ibid.

un gruppo sociale che in diritto non è affatto omogeneo: i detentori del potere, la *familia regum*. L'esistenza di un gruppo implica processi di inclusione ed esclusione. A maggior ragione se si tratta di un ordine esclusivo con forti "barriere d'ingresso". L'*habitus* normanno allora rappresenta la falsificazione di un codice e mostra un sovrano già integrato nella *familia*; anzi pari al *pater familiae*. Cosa che non corrisponde alla situazione in diritto. In Oriente si identifica Ruggero quale «*tiranno marino*» o «*scilla*»¹⁶; in Occidente Bernardo di Chiaravalle lo addita come «*usurpator Siculus*» e «*invasor imperii*»¹⁷. Una falsificazione che è giustificata dalla possibilità d'esercitare attraverso l'abbigliamento un controllo sulle modalità con cui si appare agli altri, perché aiuta a costruire l'identità, a manipolarla ed imporla.

La fortuna delle formule bizantine si spiega con la riproposizione del patrimonio formale ellenistico ridotto alle parti costitutive. Laddove la figura umana diviene divisibile, tradotta nei suoi elementi essenziali da mettere insieme e collazionare. In particolare gli arti costituiscono un formulario base, ma intercambiabile. Le componenti della scena, orientate ad un criterio di paratassi, permettono un facile smontaggio e la sostituzione delle parti. Come possono essere smontate e sostituite le prossemiche degli arti.

Un qualsiasi schema compositivo bizantino può essere adoperato per descrivere episodi assimilabili¹⁸. Salvo brevi accorgimenti può costituire un modello per ulteriori rappresentazioni. La postura dei corpi di una qualsivoglia soluzione (*ex exemplo* la morte della Vergine) può essere riproposta in poziori raffigurazioni (morte di un santo o del *basileus*), mostrando le potenzialità del modello¹⁹.

Queste composizioni possono ben prestarsi, attraverso il meccanismo della sostituzione, dell'adattamento o della trasformazione, a delineare un formulario di soluzioni efficaci delle situazioni del potere, anche in origine non previste. Un novero utile a raccontare le vicende siciliane.

L'aspecificità dei tipi, dovuta anche alla polisemanticità dell'immagine, permette un buon margine di operabilità nella composizione delle strutture sceniche e nella scelta dei messaggi da veicolare.

Di seguito si ricostruisce il ciclo vitale di due *loci* bizantini sopravvissuti nelle situazioni del potere siciliano. L'adesione alla formula bizantina può essere piuttosto pedissequa come nel caso dell'incoronazione mistica o può aprirsi a varianti, permettere adeguamenti, contaminazioni e rimodulazioni come nel caso della donazione.

Una formula longeva: l'incoronazione mistica. Persistenze formali di un episodio del potere bizantino nel Regno normanno di Sicilia

La formula dell'Incoronazione mistica gode di grande fortuna e presenta un ciclo vitale molto lungo, in ragione della sua capacità di incidere l'inconscio collettivo e della sua versatilità sul piano comunicativo. Il tipo trova la propria origine nella formula-base

¹⁶ MICHELE RETORE (1152?): *Oratio*. A cura di REGEL, Vasilij (1917): *Michaelis Rhetoris Oratio ad Manuelem*. Leipzig, Petersburg, pp. 163-164, 179.

¹⁷ BERNARDO DI CHIARAVALLE (1090-1153): *Epistulae*. A cura di MIGNE, Jean-Paul (1854): *Bernardus Claraevallensis, Epistulae, PL*, La Barrière d'Enfer, Paris, coll. 294, 295.

¹⁸ DEMUS, Otto (2008): p. 15.

¹⁹ Ibid.

dell'incoronazione dell'imperatore pagano da parte della Vittoria o di una qualsiasi divinità dell'Olimpo. Questo schema, che recepisce diversi spunti tematici concernenti il mondo marziale e agonistico, mantiene un idioma rappresentativo costante, che può oltrepassare lo spartiacque della svolta costantiniana. La formula può sopravvivere a corollario della propaganda, in quanto legata alla «Teologia della Vittoria»²⁰ e si consolida attorno alla locuzione «*a Deo coronato*», perché esprime un problema essenziale della politologia: la Vittoria, quale sottoprodotto del consenso divino al trono²¹.

Il Tardoantico conosce la scena dell'imposizione della corona per opera di una neutrale mano divina, quale idioma gradito sia al pagano, sia al cristiano. Costantino allora si può rappresentare in vesti militari nell'emissione della Zecca di Costantinopoli del 330 d.C., ora al *Münzkabinett* del *Kunsthistorisches Museum* di Vienna, circondato dai figli, mentre viene «coronato da Dio». Al contempo le allegorie della Virtù e della Vittoria pongono serti di alloro su Costante e Costanzo.²² Una formula che propone un linguaggio complesso e si costruisce quale immagine-ponte, ricorrendo all'immaginario pagano consueto a cui aggiunge motivi provenienti da quello cristiano in formazione.

La soluzione grafica, dopo sporadiche apparizioni, ritorna più tardi in Oriente e si ritrova nelle emissioni dalla zecca di Costantinopoli, Nicomedia, Cizico, Eraclea, Antiochia, Alessandria ed infine di Tessalonica fra il 383-386 d.C., laddove si rappresenta il profilo di Arcadio a cui viene imposto un diadema dalla mano divina che cala giù dal cielo.

In Occidente poi la formula rivive come mero sottoprodotto della «Teologia della Vittoria», costituendo un reflusso. Il conio afferibile ad Onorio prima ed a Valentiniano III poi fonde in un'unica soluzione la formula dell'imperatore incoronato dalla mano di Dio, quale espressione sintomatologica della propensione alla vittoria, alla figura del «dominatore di mostri»²³. Il «dominio imposto al serpente»²⁴ evoca una più recente comportamentalità della fenomenologia del potere imperiale: la *calcatio colli*, quale segno estremo di sottomissione.

La formula sopravvive ancora nell'iconografia femminile, forse perché vedere il sovrano direttamente incoronato da Dio deve sembrare ai fruitori una soluzione troppo forte; l'immagine allora viene reinterpretata in chiave di legittimazione dinastica.

Il *locus*, dopo l'auge del IV sec. subisce un lungo oblio, per ricomparire rinnovato nelle sue forme esteriori. È forse la Vergine stefanofora, che secondo Corippo appare in sogno a Giustino II, ad offrire nuovi spunti per la successiva fase vitale dell'iconema²⁵. La fine della crisi iconoclasta permette al vuoto teoptico di essere riempito dalla visione teofanica; scomparso ogni timore connesso alla rappresentabilità della divinità, si apprestano nuove formule che vengono incontro all'aspettativa sociale. Nel post-Nicea II

²⁰ MCCORMICK, Michael (1986); CONSTANTINUS VII PORPHYROGENITUS (905-959): *Liber de caerimonis aulae byzantinae*. A cura di PANASCIÀ, Marcello, Costantino VII Porfirogenito (1993): *Libro delle cerimonie*. Sallerio, Palermo, p. 76. Cfr. «Che lui stesso esalti la vostra potenza, sovrani, favorendo le vostre vittorie sui barbari».

²¹ PERTUSI, Agostino (1991): pp. 77-81.

²² MACCORMACK, Sabine (1995): fig. 50.

²³ SAXL, Fritz (1982): p. 5.

²⁴ MCCORMICK, Michael (1986): p. 76.

²⁵ FLAVIO CORIPPO (500-568): *De Laudes Justini II*, 1, 49-51. A cura di CAMERON, Avril (2000): Flavius Cresconius Corippus, *In Laudes Justini Minoriis*, Blomsbury, London.

si fa largo una nuova semantica descrittiva e l'incoronazione mistica del *basilues* viene celebrata da un angelo, dalla Vergine o dal Cristo. E se la Vergine incorona un *basileus* denominato Leone in un avorio di controversa datazione, probabilmente parte di uno scettro cruciforme²⁶, il codice Gr. 510 con le Omelie di S. Gregorio Nazianzeno vede una miniatura con l'arcangelo Gabriele, nume tutelare dell'imperatore, procedere all'imposizione della corona sul capo di Basilio I, a ratificarne l'accesso al trono²⁷.

L'epifania della divinità cristiana che procede all'*impositio coronae*, rappresenta il prolungamento dell'ascesa al trono e ribadisce all'occhio il fondamento teocratico della *basileia*. Il *basileus* è tale perché lo è in Cristo²⁸.

Tale significato è adoperato da Costantino VII (905-959) in un avorio prodotto in un contesto di instabilità politica come risposta all'espedito di Romano Lecapeno (870-948). Costui ha introdotto nei suoi conii aurei l'Incoronazione mistica, per avvalorare il proprio diritto al trono a scapito del sovrano legittimo. Il Cristo *coronator* può rafforzare la posizione in diritto di un usurpatore, oltre ogni dubbio di illegittimità; la divinità ratifica una condotta al limite della legalità.

Di converso il legittimo imperatore, per ribadire il proprio diritto al trono, si rappresenta in prossimità al Cristo, che gli pone sul capo la corona a conferma del diritto del sangue. Il documento visivo costituisce allora una sorta di convalida del suo definitivo collocarsi sul trono, ma anche un'apologia ideologica rispetto ai natali da quarte nozze, che ne delegittimano la posizione. Una significatività aumentata dalla prossemica di Costantino VII: il capo chino e la gestualità della *Deesis* (Fig.1).

E se la dedica si limita ad identificare un Costantino "*Autokrator*", attraverso paragoni con la ritrattistica dei conii aurei si può affermare che si tratta di una rappresentazione di Costantino VII. La resa fisiognomica, carica di umanità, si allontana dai modelli stereotipati e quasi anonimi della ritrattistica imperiale; lascia emergere una ricerca psicologica a scapito della ieraticità.

Il reperto è connotato da una certa eleganza nella resa delle superfici, nella plastica delle pieghe delle vesti, nonché nel virtuosismo calligrafico degli ornamenti degli indumenti imperiali. Un tono aulico che si apprezza ancora nel cesello della corona, quale realistico tentativo di tradurre i materiali lussuosi delle vesti di un *basileus* della frivola corte macedone.

Sul piano visuale la scena si compone come unitaria, mentre il baldacchino quasi comprime i due personaggi l'uno contro l'altro circoscrivendoli. Il ciborio ha un forte impatto visivo e catalizza i vettori della visione entro lo spazio che delinea. La compresenza sotto al ciborio spiega un *leitmotiv* della dottrina del potere bizantino: la *sunbasileia*.

È poi la prossemica del Cristo e la rogazione del *basileus* ad indicare il fuoco della composizione, che si colloca non sulla corona, ma poco sotto la mano della divinità. Gli elementi essenziali alla comprensione della scena, tutti costretti attorno al fuoco, si

²⁶ DE' MAFFEI, Fernanda (1997): p. 280.

²⁷ GRABAR, André (1936): pp. 112-122.

²⁸ CONSTANTINUS VII PORPHYROGENITUS (905-959): *Liber de caerimonis aulae byzantinae*. A cura di PANASCIÀ, Marcello, Costantino VII Porfirogenito (1993): *Libro delle cerimonie*. Sallerio, Palermo, pp. 105-106. Cifra fra i molti: «Ma tu sovrano immortale di tutte le cose, per lungo tempo concedi al mondo questa festa di sovrana potenza dell'autocratore, o imperatore coronato da Dio e consacrato».

concedono ai fruitori in un solo colpo d'occhio. Per quanto residua si rimanda alla pedissequa soluzione dell'incoronazione mistica di Ruggero II.

La riproposizione della medesima formula costituisce uno dei motivi erranti della regalità in sé e per sé e si riscontra nella committenza di un greco, Giorgio di Antiochia, l'ammiraglio del Regno siciliano. Questi ricorre al prototipo bizantino per magnificare il suo benefattore Ruggero II. L'aderenza a formule "ufficiali" della tradizione aulica degli episodi del potere bizantino costituisce una citazione altomedievale ed etnica, che non può dispiacere il Re.

La traduzione della morfologia bizantina per descrivere un episodio della regalità normanna può essere agevolmente spiegata. Essa risponde ad una esigenza culturale di un committente di etnia greca. Questi ripropone una consuetudine rappresentativa che conosce bene e sicuramente condivide; la formula rispecchia un'aspettativa generalizzata almeno dei greci. La scelta si giustifica con una sorta di coercizione culturale di chi richiede l'opera²⁹.

L'iconografia non pare lontana dall'ideologia ufficiale di corte e spiega un arcano, che non rispecchia però la realtà della corte siciliana. Recenti studi sembrerebbero dimostrare che il sovrano ha una "normale" considerazione di sé rispetto all'ufficio che riveste³⁰.

L'effigie a mosaico è dunque eseguita fra gli anni 1143-1146 ed è allocata nella chiesa di S. Maria, cosiddetta dell'"Ammiraglio" o "Martorana"³¹, un edificio destinato a cappella di famiglia e mausoleo. La funzione privata dell'aula circoscrive il numero dei fruitori destinandola ad un pubblico elitario.

La formula descrive Ruggero II in piedi, situato ad un livello nettamente inferiore rispetto al Cristo, ritto anch'esso e fluttuante nell'oro. La divinità impone al re la corona (Fig. 2). La comparazione con altri documenti rappresentanti il medesimo *locus* fa supporre che il Cristo si trovasse collocato su un alto podio, come nel dittico di Romano IV (1030-1072) o nelle monete di Costantino X (1006 -1067).

Nonostante lo sfasamento dei piani entrambi i personaggi appaiono in posizione speculare, rappresentati di tre-quarti, rivolgono lo sguardo all'osservatore secondo una consuetudine tutta bizantina. In ossequio all'aspettativa sociale si adopera pure il criterio gerarchico delle proporzioni per il Cristo, che enfatizza la figura della divinità rispetto al sovrano. Non può mancare la presenza del *titulus*. Ruggero II è identificato dalla didascalia greca: «ΡΟΓΓΕΡΙΟC ΡΗΞ» (Ruggero re), mentre il Cristo presenta l'abbreviazione: «IC XC».

Il re si mostra quale *basileus* e veste le *imperialia insignia* bizantine: il *divitision* che allude alla tonacella della *Schatzkammer* (Camera del tesoro) e lo *skaramagion* blu con clavi dorati; entrambi declinano il porpora. Si orna poi di un ampio *loros* a forma di Y. Una foggia che appare piuttosto un "relitto" iconografico, quale citazione della moda della corte macedone. Si ripete ancora la posa della rogazione e il capo si china in segno di reverenza alla divinità, riproponendo la formula descrittiva del succitato avorio di Costantino.

²⁹ KITZINGER, Ernst (1990): pp. 197-198; CANTARELLA, Glauco Maria (1988): pp. 109-124.

³⁰ VAGNONI, Mirko (2012).

³¹ RE, Mario e ROGNONI, Cristina (dirs.) (2009). Nel XV secolo la chiesa entra in possesso dell'omonimo monastero di S. Maria della Martorana.

Cristo è rappresentato nella maniera tradizionale, veste il *kithòn* di porpora con clavi aurei, nonché il *maphorion* azzurro, indossa dei *pedilia* purpurei invece dei sandali solitamente condivisi dalla consuetudine occidentale³². Presenta il nimbo crocesegnato e stringe nella mano sinistra il rotolo della legge.

Il messaggio che Giorgio vuole veicolare è chiaro. Attraverso una pedissequa adesione alla tradizione bizantina si tabuizza ogni riferimento al giuramento di vassallaggio a favore del papa e alla natura derivata del suo potere. L'iconografia perora il diretto legame fra Dio e il sovrano, dimostrando che non gli occorre alcuna mediazione umana. Suggerisce persino che Ruggero può esercitare un potere legittimo ed autonomo, anche in ragione delle insegne che appaiono come “sottoprodotti” della cultura bizantina³³.

La ripetizione quasi pedissequa della formula classica permette di dire che il fuoco si colloca poco sotto la corona: la prossemica di entrambi i rappresentati, la foggia del *loros* e la falda costituiscono vettori che indicano all'occhio il punto di interesse.

L'immagine, per quel che riguarda il grafico, si colloca in prossimità del punto zero di entrambe le direttive principali. È pienamente rispettata l'aspettativa sociale e la morfologia consueta non si allontana dalla soluzione “classica”. Le varianti presenti sono minime, come la foggia della corona che non è definibile placidamente bizantina. Davvero poco si può dire poi della mancanza di un *suppedion* per il Cristo, dato che la forma attuale è dovuta con buona probabilità ad un rimaneggiamento dell'opera. Dettagli sicuramente irrilevanti per il grande pubblico.

Le strategie di rappresentazione enfatizzano anche la “vocazione” al regno della coppia imperiale, che il Cristo stefanoforo coopta all'Impero; a questa soluzione può pure affiancarsi la *domus imperialis* in un'ottica di legittimazione dinastica³⁴.

Il cosiddetto avorio di Romano IV (1030-1072) può essere considerato un paradigma di questa formula descrittiva (Fig. 3). Qui appare il Cristo in proporzioni gerarchiche, che domina la scena dall'alto di un podio fornito di *suppedion*, e compie l'*impositio coronae* alla coppia. Questi ultimi si pongono specularmente al Cristo: Romano IV veste un ricchissimo *loros*-scapolare, mentre Eudocia indossa un'altrettanto ricca clamide, ornata di *tablion* e di *rotae*. Desta attenzione l'abbigliamento di Eudocia. Costei, sebbene denominata *basilissa*, un titolo che indica uno *status* di potere non derivato, non indossa il *loros*. E seppur l'abito appare sontuoso, quello rappresentato è un abbigliamento non conveniente alla *basilissa*³⁵. La veste sembra subordinare la sposa legittimatrice ad un usurpatore come Romano.

Si potrebbe così ipotizzare una datazione dell'avorio al secolo X. L'Eudocia ritratta potrebbe essere Berta, moglie di Romano II e figlia di Ugo di Provenza, re d'Italia, andata in sposa nel 944. L'opera probabilmente viene rifunzionalizzata tempo dopo dalla politica di legittimazione di Romano IV.

Sul piano visuale si può dire che il magniloquente Cristo costituisce il vero fuoco della composizione. Lo stesso fuoco si colloca con più precisione sul suo petto ed il volto

³² I *pedilia* vengono indossati unicamente dal Cristo nella *mise* di Sommo Sacerdote.

³³ VAGNONI, Mirko (2008): p. 183.

³⁴ L'endiadi della coppia imperiale allude non solo alla potestà generativa, ma nel campo soteriologico addita la totalità antropica redenta da Cristo. CARILE, Rocco A. (1994): pp. 203-242.

³⁵ PARANI, Maria G. (2001): p. 22.

divino diventa l'apice superiore di un triangolo che trova gli angoli inferiori nei visi imperiali. La prossemica divina e la gestualità della rogazione della coppia isolano uno spazio dove si collocano gli elementi più significativi dello schema, che risalgono alla tradizione e che sono duplicati per l'occasione.

Nell'area provinciale del Regno siciliano si raffronta un esempio di immagine al limite del tipo, quale ulteriore fase del ciclo vitale della formula, che sopravvive al di fuori dalla cultura generatrice. Questa poi viene posta a corredo di situazioni differenti da quelle per cui è creata, come lo sono gli *Exlutet* beneventani che ricorrono al modello prestigioso.

Il modello-base in un territorio di confine, quale la Capitanata, vive una nuova vita e si apre alla contaminazione. In un contesto di riferimento come la città di Troia sopravvivono tradizioni culturali ed artistiche diverse, dovute al convivere di longobardi, bizantini e normanni (Fig. 4). Etnie portatrici di proprie esigenze visuali. Tuttavia le persistenze bizantinofone durante la convivenza "forzata" hanno acculturato le altre etnie, rendendole avvezze alla memoria iconica del *basileus*.

Le esigenze visuali dei provinciali richiedono però che il linguaggio bizantino venga edulcorato in favore di un idioma consono all'aspettativa e alla memoria locale. Gli operatori delle botteghe artistiche risultano quindi più liberi e la necessità di un pubblico etnicamente connotato giustifica le variazioni nell'idioma rappresentativo. L'affollata messa pasquale richiede che il pubblico possa riconoscere il sovrano ritratto a corredo del preconio, tant'è che riveste le insegne tipizzate da un'iconografia con cui questo intrattiene maggiore confidenza.

L'incoronazione mistica inscritta nella miniatura dell'*Exultet* troiano si ispira a modelli concernenti gli episodi della regalità bizantina, ma li declina secondo forme provinciali, come il Cristo in dimensioni magniloquenti. Locale è poi la morfologia della corona gigliata, altrettanto lo è quell'ingenuità stilistica ravvisabile nel presunto ritratto "vero" di Ruggero II. Il volto magro, la lunga barba e la sommarietà dei tratti evocano piuttosto una "maschera" fisiognomica. Provinciale è pure il gusto campano-cassinese, che si allontana dagli stilemi aulici della corte e con l'essenzialità del tratto riproduce i modelli tradizionali come la prossemica del Cristo e la posa della rogazione della coppia. La rappresentazione dà pure spazio ad un "abbigliamento-relitto" della Prima Bisanzio: il sovrano raffigurato ostenta sia la clamide purpurea, sia la corta tunica e le calze scarlatte. La sua data d'esecuzione poi si colloca dopo il 1130, perché invoca la protezione per un re³⁶.

Dal punto di vista delle strategie dell'occhio nulla si deve aggiungere a quanto si è già detto per l'esemplare bizantino. Il fuoco si trova al centro del petto del Cristo, mentre la prossemica dei rappresentati costituisce le direttive per l'occhio, suggerendo una forza centripeta che cattura il *visus*.

La presente immagine pone un qualche problema di collocazione nel grafico. Per la direttiva dell'aspettativa si suggerisce nell'immediato il punto zero. Eppure gli stilemi danno un carattere peculiare alla rappresentazione destinata ad un pubblico fatto principalmente da longobardi e normanni. Essa va incontro all'aspettativa dei fruitori locali, laddove i bizantini sono una componente marginale. La formula per radicarsi deve adeguarsi all'idioma stilistico in voga *in loco*. Il dato materiale spinge ad un correttivo ed

³⁶ SPECIALE, Lucinia (2000). La formula latina contenuta, adoperando l'accusativo «*regem*», pone come termine *post quem* il 1130, anno di incoronazione di Ruggero II.

all'allocazione nel punto mediano della direttiva. E se la morfologia consueta è caratterizzata da alcune varianti stilistiche, ciò spinge a collocare l'immagine in un punto oltre il medio della direttiva relativa, prossimo al suo limite. Gli elementi etnici sono tali e tanti da influenzare l'allocazione verso il limite del grafico. Il tutto nonostante l'aderenza allo schema generale.

Il *locus* dell'incoronazione mistica attecchisce nel sacrario di Monreale, il *Pantheon* della dinastia. Il mosaico realizzato fra il 1174 ed il 1186 inscena la prossimità del re al Cristo che lo incorona (Fig. 5). La funzionalità comunicativa della raffigurazione ha un impatto piuttosto ridotto. È percettibile esclusivamente a coloro che transitano nel corpo della navata centrale. La visibilità migliora nel presbiterio ed identifica il destinatario: il clero officiante.

Le «strategie dell'occhio»³⁷ canonizzano sul piano visuale la natura divina del potere di Guglielmo II (1153-1189) e la presenza del Cristo nell'azione regia³⁸. L'immagine conferma poi quanto l'*Ordo coronationis* A afferma alla rubrica 18³⁹, quale glorificazione del re e delle sue insegne⁴⁰. L'atto d'investitura dal sapore ravennate (Fig. 6) recupera poi la prossemica della divinità in trono, a cui si ha facoltà di avvicinarsi nella postura della rogazione⁴¹. L'immagine rappresenta dunque un'evoluzione del *locus*-base dell'incoronazione mistica, che si colora di dettagli del pensiero locale.

La memoria iconica bizantina si riscontra ancora nella prossemica dei due angeli che piombano giù dal cielo e consegnano al sovrano le insegne minori del potere. Il labaro offerto dall'angelo ribadisce la condivisione dei motivi erranti della regalità bizantini, eppure di esso si ha solo una memoria iconografica. A questo si aggiunge la sfera con incisa una croce.⁴² Il dettaglio degli angeli portatori di insegne rimanda ad una formula descrittiva nota e diffusa nel programma iconografico ecclesiastico ed a modelli comuni, riscontrabili anche nella prossemica degli angeli *manibus velantibus* della miniatura al f. 11r del Ms. Lat. 4456 (Fig.7).

La divinità, identificata dai *tituli* greci ed assisa su un trono a cassone corredato di *suppedion* e di *pulvinare*, si presenta come *Dominus*. Questa guarda lo spettatore cercando il dialogo e si orna del nimbo crucigero, mentre veste l'azzurro e la porpora. Nella sinistra poi tiene l'Evangelo che afferma: «EGO SVM LVX MV[ndi]»⁴³.

Guglielmo, accompagnato dall'epigrafe «REX GVILIELMVS S[E]C[VN]D[VS]», è rappresentato di tre quarti e di statura più piccola.⁴⁴ Riveste le vestigia dei *basileis*: il *sakkos* blu decorato in oro ed il *loros* del tipo Y, quale "relitto" della moda della corte macedone. Compare pure la lunga *alba*, forse quella introdotta da lui fra i *vestimenta regalia*. Calza infine i sandali purpurei. Nonostante le problematiche connesse alla legittima ostentazione delle *imperialia insignia*, si propone un'immagine conforme

³⁷ FAETA, Francesco (2003).

³⁸ VAGNONI, Mirko (2012): p. 278.

³⁹ *Ordo* A, 18; ELZE, Ernst (1973): p. 449; KANTOROWICZ, Ernest (2006).

⁴⁰ DELOGU, Paolo (1983): p. 195; KANTOROWICZ, Ernest (1957).

⁴¹ KITZINGER, Ernst (1950).

⁴² KRÖNIG, Wolfgang (1973).

⁴³ GV 8, 12.

⁴⁴ VAGNONI, Mirko (2012): pp. 780-781.

all'aspettativa dei fruitori, che difficilmente concepiscono un abbigliamento differente da quello bizantino. La mutuazione evita ogni spaesamento del pubblico e nella continuità iconografica dichiara la successione degli Altavilla nel governo del Meridione d'Italia.

Si aggiunge una novità estranea alla tradizione, consistente nell'inserimento sul fondo d'oro di una didascalia, che spiega il senso della scena. L'iscrizione, proferendo «MANVS ENI[M] MEA AVXILIABITVR EI», evoca il Salmo 88, versetto 22, ed una profezia di Natan. La citazione rimanda al mito davidico, archetipo cristiano della regalità, quale motto della “teologia di Stato”⁴⁵. Un legame messianico ed escatologico, perché «Davide è un lemma pieno di lessemi»⁴⁶, di cui fra i molti quello più sicuro si instaura attorno alla figura del *rex juvenes*.

L'espedito dello sguardo che catalizza lo spettatore rinforza quanto le direttive e la prossemica sembrano suggerire. La rogazione e la foggia del *loros* indicano il solito punto, poco sotto la mano divina che compie l'*impositio*. Tale fuoco viene rimarcato dai vettori delineati dagli angeli che scendono dal cielo. La formula però presenta un secondo fuoco: il ginocchio del Cristo, simbolo della clemenza, che è posto all'attenzione del pubblico; qui insistentemente rimandano le pieghe della parte inferiore delle vesti della divinità.

Per quel che riguarda il grafico deve considerarsi che il documento visuale si colloca in un punto abbastanza prossimo allo zero della dimensione dell'aspettativa. L'immagine si inserisce appieno nella tradizione iconografica, mostrandosi quale somma di formule consuete. Le varianti dovute alla collazione non creano problemi alla riconoscibilità, né il temuto spaesamento visivo.

L'assemblaggio di diversi *loci* iconografici, sebbene unitario, rappresenta una sostanziale novità morfologica, che sviluppa da formule o parti di formula della tradizione. L'immagine si inserisce così in un punto mediano della dimensione morfologica, ma prossimo allo zero. Tale collocazione viene giustificata dall'operazione effettuata sulle differenti parti di formula congiunte.

Descrivere l'evergetismo del buon re: la complessa vicenda di una formula significativa

Il *locus* della “donazione” alla divinità gode di una buona fortuna e di una vitalità rilevante nel panorama iconografico a dimostrazione di una virtù essenziale per chi governa: l'*eusebeia*. E se la formula continua a modificarsi e ad adeguarsi, il messaggio che si vuole veicolare ed il nucleo originario di senso rimangono inalterati. Allo stesso modo della formula “dell'Incoronazione mistica” vede il sovrano interagire direttamente con la divinità, prima evocata dal simbolo, poi effettivamente presente in una vera e propria teofania⁴⁷. Una divinità a cui i sovrani si avvicinano ossequiosi offrendogli doni. La rappresentazione sviluppa uno schema a cui gli artisti successivi avranno possibilità di aggiungere poco o nulla, a maggior ragione allorché la formula è divenuta canonica; nulla se non la cura di certi dettagli o l'eventuale resa calligrafica delle forme. I siciliani

⁴⁵ SCHRAMM, Wilbur (1956): vol. 3, tav. 120.

⁴⁶ CANTARELLA, Glauco Maria (2003).

⁴⁷ CONSTANTINUS VII PORPHYROGENITUS (905-959): *Liber de caerimonis aulae byzantinae*. A cura di PANASCIÀ, Marcello, Costantino VII Porfirogenito (1993): *Libro delle cerimonie*. Sallerio, Palermo, p. 111. Il *de caerimoniis* stigmatizza l'efficacia dell'*eusebeia* del *basileus*: «Voi che donate ai romani le opere buone portatrici di vita».

potranno solo procedere alla commistione con elementi tipici di altre formule, segnando un'ulteriore fase della soluzione.

E se il Basso Impero ed il Tardantico conoscono rappresentazioni numismatiche dell'imperatore che offre alla dea titolare della città la *reductio* del tempio, per la Prima Bisanzio il documento visivo più efficace si riscontra nel doppio mosaico della *processio* di Giustiniano e Teodora. L'opera restituisce un "istantanea" delle ritualità della corte e celebra la *pietas* religiosa degli imperatori che recano le offerte eucaristiche. Giustiniano viene scortato dai dignitari barbati ed eunuchi e dai rappresentanti del clero ravennate; Teodora è accompagnata dal drappeggio di nobildonne e ancelle. Il mosaico forse celebra l'offerta delle specie eucaristiche nel giorno dell'incoronazione⁴⁸. La scena propone il racconto di un *epos*, quale scena «epico-aneddótica», seppur insolita per una chiesa, che da all'azione liturgica quel carattere tipico delle cerimonie di corte⁴⁹.

Il *locus* nella Media Bisanzio viene rappresentato in una lunetta del vestibolo sud-ovest di Santa Sofia (Fig. 8). Qui si raffigura la Vergine *Brephokratousa* in *majestas* col Bambino. Quale *basilissa* sta assisa in trono, mentre mostra gli altri attributi canonici: il *maphorion* con tre stelle ed il nimbo. Il Fanciullo intronizzato sulle ginocchia della Madre è altrettanto convenzionale, benedicente, col nimbo crucisegnato, veste poi l'*imation* ed il *khiton* dorati⁵⁰.

Ai fianchi della divinità si dispongono in maniera simmetrica due imperatori rappresentati di tre quarti e nella posa della devozione, col capo chino in segno di reverenza, mentre offrono doni. A destra vi è Giustiniano identificato dall'iscrizione: «*imperatore di illustre memoria*»; alla sinistra Costantino è accompagnato dal titolo: «*il grande imperatore tra i santi*»⁵¹. La rappresentazione introduce un motivo estraneo all'iconografia della capitale, ma proveniente dalla provincia: la donazione del modellino della Grande Chiesa nelle mani di Giustiniano (482-565) e la *reductio* di Costantinopoli tra le mani di Costantino Magno (274-337). *Reductiones* e modellini sono piuttosto rari nell'ambito bizantino. Salvo i mosaici del portico della *Calkè*, si individuano in ambito italico paleocristiano⁵² e nella più recente tradizione armena⁵³. Sappiamo pure che *reductiones* delle città conquistate da Basilio I compaiono nel mosaico del *Kainourgion*⁵⁴. Un indizio che spinge a collocare il mosaico nel periodo immediatamente susseguente alla decorazione dello stesso *Kainourgion*. In ambito cittadino si possono trovare però altri esempi di *reductiones*, come quelle iscritte nei sigilli dei giudici ecclesiastici di Santa Sofia ascrivibili ai secc. XI-XIV⁵⁵.

⁴⁸ Il canone 89 del Concilio Quinisesto ratifica la possibilità per l'imperatore di poter entrare nel santuario dopo aver offerto i doni eucaristici. Tale prassi perdura sotto la corte macedone come il *de caerimoniis* attesta. CONSTANTINUS VII PORPHYROGENITUS (905-959): *Liber de caerimonis aulae byzantinae*. A cura di PANASCIÀ, Marcello, Costantino VII Porfirogenito (1993): *Libro delle cerimonie*. Sallerio, Palermo, p. 63.

⁴⁹ MACCORMACK, Sabine G. (1995): pp. 387-388.

⁵⁰ RICCARDI, Lorenzo (2013): p. 365.

⁵¹ CONCINA, Ennio (2002): p. 170; DEMUS, Otto (2008): p. 65.

⁵² GANDOLFO, Francesco (2000).

⁵³ JONES, Lynn (2007): p. 59.

⁵⁴ MANGO, Ciril (1962): p. 197.

⁵⁵ Si conservano circa trenta esemplari sfragistici di questo tipo afferibili ai secoli XI-XIV.

I due imperatori presentano poi una fisionomia standardizzata, che richiama lo stile del menologio di Basilio II. Eppure i dettagli realistici come la rotondità delle guance e le rughe attorno alla bocca lasciano credere che l'artista abbia potuto utilizzare come modello alcuni dei ritratti considerati "veri" dei personaggi da rappresentare⁵⁶. Un realismo a cui rimanda l'attenzione cromatica ai volumi, che fornisce peso alle figure⁵⁷.

Le figure imperiali sembrano essere realizzate con un antibolo⁵⁸, ovvero con la medesima sagoma opportunamente roteata, che riduce la composizione a «somma di parti»⁵⁹. Sono solo i dettagli come il *loros*, reflusso della moda della fine della Prima Bisanzio, le *reductiones* ed i *tituli* a distinguere due figure concepite come complementari, quali proiezioni del concetto del *bonus rex* nel ruolo della *ktetoreia* imperiale, in quanto fondatori⁶⁰. La scena vuole pure evocare la protezione della Vergine, patrona della città⁶¹.

La datazione del mosaico si colloca su un'ampia forbice dattale. Lo stile lo alloca fra la seconda metà dell'VIII e la prima metà del XI secolo; tuttavia i dati paleografici lo riconducono alla seconda metà del sec. IX o al massimo alla prima metà del X sec. Lazarev in base ai riferimenti stilistici e al modellato «a macchie» lo ascrive alla prima metà del XI sec.⁶². La recente ipotesi di Riccardi invece lo colloca verosimilmente nell'arco cronologico che va dal 986 al 994, mentre è *basileus* Basilio II.

Sul piano visuale si può dire che la scena si organizza attorno all'unico fuoco che si trova sul petto del bambino, additato pure dalla mano della Vergine. Le pieghe del *maphorion* che si incrociano sul petto sembrano indurre lo sguardo verso questo punto. Lo stesso fanno alcune pieghe della tunica che dal basso spingono a guardare in alto. Le figure dei donanti sembrano poi isolare lo spazio in cui si colloca il fuoco. La prossemica, le pieghe principali della *trabea* e persino lo sguardo dei sovrani, in contravvenzione alla tradizione bizantina, portano l'occhio verso il fuoco.

Il tema del dono compare in un mosaico del secolo XI della tribuna sud di Santa Sofia. Qui si rappresenta Costantino IX Monomaco (1000-1055) e Zoe Porfirogenita (978-1050) che offrono al Cristo intronizzato e alla Grande Chiesa l'uno una borsa contenente oro, l'altra la Crisobolla (Fig. 9). I sovrani vengono poi rappresentati come «paredri» di Cristo, ovvero di eguali dimensioni alla divinità. Un'innovazione che si oppone al principio della rappresentazione gerarchica e si consolida sulla scia dell'iconografia monetaria di Giovanni Zimisce (924-976). Pertanto la rappresentazione si pone alla fine di un lungo processo di gestazione che porta alla livellazione del criterio gerarchico tra sovrano e compagno celeste, evitando ogni spaesamento visivo del fruitore. La composizione poi si orienta sullo schema della *Deesis* e ne riprende la scansione spaziale simmetrica e solenne.

Il mosaico è commissionato a motivo di devozione forse fra il 1034-1041 da Michele IV Paflagone (1010-1041), secondo marito di Zoe, o persino dal primo sposo:

⁵⁶ BECKWITH, John (1967): p. 61.

⁵⁷ LAZAREV, Viktor (1967): p. 148.

⁵⁸ NIMMO, Mara e OLIVETTI, Carla (1985-1986).

⁵⁹ ANDALORO, Maria (1999): p. 569.

⁶⁰ IACOBINI, Antonio e ZANNINI, Enrico (1995): pp. 361-410; MANGO, Ciril (1972): p. 192.

⁶¹ DAGRON, Gilbert (2007): p. 137.

⁶² LAZAREV, Viktor (1967): p. 148.

Romano III Argiro (968-1034)⁶³. Sembrerebbe che all'uscita forzata di Zoe dalla scena politica nell'aprile del 1042 Michele IV abbia condannato alla *damnatio* l'effigie di questa. Certo è che col ritorno di Zoe e con le nuove nozze con Costantino Monomaco, la *basilissa* ripristina il proprio ritratto, mentre il volto di Costantino IX sostituisce quello di Michele IV. A quella data si assiste ad una rimodulazione della testa del Cristo, forse per adeguare il volto al gusto estetico dell'ultimo rifacimento e for'anche per rivolgere lo sguardo del Cristo verso Zoe.

La resa artistica allude ad uno stile «pienamente maturo», e sebbene introduce quel gusto per l'effimero e lo sfarzoso tipizzato dalla frivolezza estetica della corte macedone, lascia intravedere una certa decadenza dei modelli⁶⁴. Al contempo la vivacità cromatica dei contrasti non smorza quella sensazione di aridità e l'assenza di volume.

I volti appaiono privi di caratterizzazione e rimandano piuttosto ad una cifra tipologica della ritrattistica ufficiale, in quanto immagine convenzionale. Ciò è particolarmente vero per il volto della ultrasessantenne Zoe, che si ispira ai ritratti eseguiti in gioventù o forse rappresenta una declinazione dell'Eterno femminile⁶⁵. Altrettanto convenzionale pare il ritratto di Costantino che realizza la *cristomimesis*, cioè a scapito della riconoscibilità. Eppure quel ritratto nasconde dettagli di verosimiglianza, come la forza vitale che traspare dagli occhi e dagli elementi più volitivi del volto, quali zigomi e fronte. Caratteristiche che molto si addicono al ritratto che ne fa Michele Psello, di cui narra le esuberanze ed eccessi⁶⁶.

Un altro esemplare dell'iconema della donazione si rinviene sempre nella galleria meridionale di S. Sophia. Qui si rappresenta, seguendo l'impostazione della *Deesis*, Giovanni II Comneno (1118-1143) ed Irene d'Ungheria (1088-1134), che offrono doni alla Vergine con il bambino (Fig. 10)⁶⁷. Il *basileus* tiene fra le mani l'*apokombion*, la borsa contenente il dono, mentre la *basilissa* la crisobolla.

L'opera è risalente probabilmente al 1118, anno di incoronazione di Giovanni II. Questa viene commissionata al fine di commemorare la sua ascesa al trono, quale pretesto per la propaganda. La formula scelta impone, oltre la rigida compartizione degli spazi e la simmetria compositiva, l'abbigliamento della tradizione: il *loros* del tipo aperto⁶⁸.

Ciò spinge all'irresistibile paragone con il mosaico raffigurante Costantino Monomaco e Zoe. Paragone dovuto anche al fatto che l'effigie dei Comneni rappresenta una «pia emulazione» della generosità imperiale, nonostante il precedente sia del secolo anteriore⁶⁹.

La formula approntata sotto i Comneni dimostra una maggiore cura stilistica, dando prova di una rinascita e di una svolta nell'arte rispetto allo stile decadente del pannello commissionato da Zoe. L'appiattirsi dei volumi dei corpi è un indicatore del

⁶³ WHITEMORE, Laurance F. (1946-1948).

⁶⁴ BECKWITH, John (1967): p. 70.

⁶⁵ LAZAREV, Viktor (1967): pp. 149-150.

⁶⁶ MICHELE PSELLO (1018-1096): *Cronografia*. A cura di IMPELLIZZERI, Salvatore (1984): Michele Psello, *Imperatori di Bisanzio (Cronografia)*. Mondadori, Milano, p. 130.

⁶⁷ BECKWITH, John (1967): p. 79; DELLA VALLE, Mauro (2007): p. 109.

⁶⁸ LAZAREV, Viktor (1967): p. 198.

⁶⁹ CONCINA, Ennio (2002): p. 229.

nuovo corso artistico, contrassegnato da una scioltezza non poco rilevante nella gestualità e dal gusto calligrafico per la linea⁷⁰. E se il viso ieratico di Giovanni II sembra quasi dissolversi nell'oro, la perfetta geometria dei suoi dettagli contrasta nettamente con la drammaticità mimica del ritratto di Zoe e Costantino. Una maggiore ricercatezza anatomica è poi percepibile nei volumi del volto della Vergine e d'Irene d'Ungheria, che oltrepassano alcuni stilemi grossolani del ritratto d'età macedone.

Le due rappresentazioni in ragione della matrice formale e dell'impostazione spaziale comune possono essere trattate come un *unicum* dal punto di vista visuale. Le direttive delineate dalla prossemica della coppia imperiale indicano un fuoco, che ovviamente si colloca al centro della composizione. Ma non solo. L'occhio sembra attirato al fuoco anche da dettagli secondari, quali lo sguardo dei donanti che si rivolge in maniera a-convenzionale verso la teofania. Anche il ripiegamento della falda sembra suggerire il centro della composizione. La teofania si mostra allora accompagnata da una forza centripeta che attira tutti su sé. Il mosaico rappresentante i Comneni, a mezzo delle pieghe del *maphorion* della Vergine, precisa ulteriormente il fuoco e ne rivela tutta la forza magnetica per l'occhio, mentre indica il Bambino divino quale centro della composizione.

La ricostruzione del ciclo vitale siciliano del tema iconografico del dono appare piuttosto ostica, dato che si rinvencono scarse testimonianze nelle evidenze. È sopravvissuta solo la magniloquente rappresentazione a mosaico di Guglielmo II che offre la cattedrale alla Vergine, ubicata nel presbiterio di Monreale (Fig. 11). A questa si aggiunge la scultura iscritta nella coppia di capitelli del chiostro annesso allo stesso duomo, che però attenua di molto la coscienza della morfologia bizantina.

Il dono alla Vergine della *reductio* della cattedrale di Monreale da parte di Guglielmo II si modella su precedenti bizantini. L'*hyperpyron* emesso da Giovanni Zimisce mostra la Vergine accompagnata dalla mano divina, che offre la propria benedizione. La formula manifesta il ruolo mediale della *Theotókos* ed il suo patronato in favore del sovrano⁷¹. La devozione alla Vergine funge allora da medio per ottenere il consenso divino necessario al conseguimento del regno. E se la raffigurazione dell'incoronazione mistica glorifica il re, il *locus* del dono funge da "manifesto" della qualità necessaria ad ottenere il regno: la *pietas-eusebeia*, quale tratto peculiare del *bonus rex*. Una generosità che merita la benedizione celeste, espressa della mano divina. Il mosaico, speculare all'incoronazione mistica, racconta da un'altra prospettiva i significati della monarchia uranica; per far ciò adopera stilemi conformi all'aspettativa sociale.

Il re offerente sembrar sentire del peso del modellino, tanto che la postura del corpo, disegnando uno spicchio di luna crescente, lascia percepire lo sforzo nell'innalzarlo. Eppure la serenità dei movimenti smorza ogni sensazione di pesantezza. Domina una certa leggerezza nella prossemica regia, nonostante la velleità realistica estranea alla tradizione bizantina: il ginocchio flesso. Tale posa va ricondotta piuttosto ad una contaminazione occidentale. Un significativo precedente si ritrova in una miniatura al foglio 3 del *Codex Aureus* di Speyerer (Fig. 12). Qui si rappresenta l'imperatore Enrico III (1016-1056) che offre alla Vergine l'Evangelario. Ossequiando quel modello Guglielmo volge lo sguardo alla Vergine e, ponendosi in contrasto col canone, configura un'alternativa formulare alla convenzionalità del pannello con l'incoronazione mistica. Ma l'intento narrativo è tutt'altro.

⁷⁰ LAZAREV, Viktor (1967): pp. 149-150.

⁷¹ ALTERI, Giancarlo (1990): p. 80, n. 21.

Guglielmo II riveste l'*habitus* del *basileus*: il *sakkos* ricamato d'oro e l'*alba*. Compare ancora il *loros* ad Y e si ritrovano pure i *pedilia* di porpora. Viene poi rappresentata una corona molto alta con lunghi *prependulia*. Rispettando il precetto della *kalokagatia* il sovrano è descritto giovane e bello, col viso caratterizzato dalla corta barba e dai baffi spioventi; il capello invece è corto. Questi è identificato dal *titulus*: «REX GVILIELMVS S[E]C[VN]D[V]S».

La Vergine presenta il proprio *titulus* greco: «MP ΘΥ» ed è raffigurata intronizzata su un sedile a cassone fornito di *pulvinar* e *suppedion*, coperto da un drappo bianco con decori color porpora. La Madre di Dio si mostra di tre quarti, tutta rivolta a Guglielmo a cui tende le braccia per ricevere il dono. È poi rappresentata completamente aderente alla consuetudine raffigurativa bizantina: veste il *kitòn* blu, il *maphorion* porpora ed i *pedilia* dello stesso colore. Compare ancora il nimbo. Il *maphorion* con le sue pieghe pesanti si contrappone all'arioso gesto delle braccia protese verso Guglielmo. A questo volge pure lo sguardo amorevole. Tale eloquente espressività stride con le dimensioni gerarchiche, mentre il ruolo materno prende il sopravvento sulla rigida schematizzazione dei ruoli. La composizione predilige una certa emozionalità, resa più languida dall'incontro del *visus* dei due rappresentati; soluzione improbabile nella tradizione bizantina.

Si annota un altro elemento speculare: la presenza del cielo aperto da cui, oltre alla *manus Dei*, calano in picchiata due angeli in *alba* e pallio, forniti di nimbo e con le mani scoperte. Questi sembrano carpire il dono per portarlo al cospetto di Dio. Un ulteriore elemento conforme alla tradizione bizantina, mutuato dalla raffigurazione degli angeli che celebrano la liturgia celeste e presentano i doni all'altare del cielo. Il pannello di Monreale allora descrive un episodio consueto in modo originale⁷².

Sul versante visuale si può affermare che il fuoco si colloca sulla *reductio* della chiesa. Ad essa convergono le direttive che provengono dal registro superiore e sono delineate dai corpi dei due angeli e dalla *manus Dei*. Un'altra direttiva parte dal basso e dal piede di Guglielmo, prosegue attraverso la tensione della gamba fino alla vita e continua nella falda del *loros* incitando il *visus*. Anche le braccia della Madre di Dio costituiscono per l'occhio un altro vettore che si dirige al fuoco.

Relativamente alla collocazione dell'evidenza sul grafico deve ripetersi quanto detto per la speculare rappresentazione dell'incoronazione mistica. L'allocazione sulla direttiva dell'aspettativa non pone problemi: il *locus* pare pienamente conforme alla tradizione e mostra formule di raffigurazione consuete. La presenza delle varianti iconografiche che lo caratterizzano non pone eccessivi problemi per la riconoscibilità del tema, né causa spaesamento visivo. Ciò permette al documento di collocarsi in un punto prossimo allo zero della citata dimensione. Un diverso ragionamento vale per la direttiva della morfologia. Quest'immagine risulta quale collazione di stilemi, che aggiungendo varianti al *locus* base, dimostra un risultato unitario, ma innovativo. Una novità che si giustifica nella tradizione in relazione agli stilemi che colorano il tema. L'immagine si pone così in un punto prossimo alla linea mediana della stessa dimensione, ma tendente piuttosto allo zero.

Nel chiostro annesso alla cattedrale di Monreale è presente un'ulteriore interpretazione del tema del dono che vede Guglielmo II offrire la fabbrica alla Vergine (Fig. 13). La scena viene iscritta in una scultura posta ad ornamento dell'ottavo capitello

⁷² DEMUS, Otto (1950): pp. 123, 302-304; KITZINGER, Ernst (1960): pp. 13-21; DELOGU, Paolo (1983): p. 204.

binato del lato occidentale; scultura che si data fra il 1180 e il 1189. Sul versante morfologico la figura non si allontana molto dalla consuetudine, tuttavia si carica di alcuni dettagli estranei alla tradizione bizantina. Non è affatto riconducibile a Bisanzio quel naturalismo con cui si rende lo sforzo patito da Guglielmo II nel sollevare la *reductio* della chiesa, tradotto nella lunga falcata che fa contrappeso, nonostante un angelo lo aiuti a sostenere il modellino. La fisionomia di Guglielmo, sebbene non totalmente leggibile nei dettagli, pare comunque assimilabile a quella dei mosaici.

Il re, posto sul capitello sinistro, si rivolge alla Madre di Dio intronizzata e rappresentata a destra. La *Theotókos* veste il *kithòn* e il *maphorion*, indossa pure la cuffia che raccoglie i capelli ed i *pedilia*. Non manca poi il nimbo. Costei, convenzionalmente raffigurata secondo proporzioni gerarchiche, rivolge la mano in segno di benevolenza, mentre il Figlio divino posto in grembo benedice Guglielmo. La *reductio* della chiesa diviene il vero protagonista della scena ed occupa tutto lo spazio mediale del campo a raccordo dei personaggi.

Al di sopra della Vergine una stella a sei punte caratterizza la rappresentazione. Ciò allude alla teologia relativa all'epifania e forse vuole assimilare Guglielmo alla figura dei magi. Tale suggestione sembra confermata dalla postura del Cristo, che siede sulle ginocchia della madre quasi intronizzato a ricevere l'*homagium* nella funzione di *rex regum*. Una scena che rimanda alla miniatura dell'epifania inscritta nel menologio di Basilio II (Fig. 15).

Guglielmo II invece mostra un abbigliamento che si apre a contaminazioni occidentali. È rivestito della clamide e di un aderente *skaramagion*. La clamide con il suo taglio di sbiego evoca il manto vestito da Enrico II nella miniatura al foglio 11r del già citato Ms. Lat. 4456. Eppure non può ridursi la sua foggia ad un vezzo occidentale, la medesima tipologia è adoperata anche a Bisanzio come testimoniano le miniature rappresentanti Niceforo Botoniate e l'arcangelo Michele contenute nel manoscritto Coislin 79 al foglio 2 v/r. La sua presenza allora si riconduce ad un vezzo della moda della seconda metà del sec. XI. Il tipo della cosiddetta corona ad arco però non può essere ricondotto ad un modello bizantino, ma rappresenta una vera infiltrazione del gusto occidentale. Il referente morfologico si ritrova nelle emissioni numismatiche dei sovrani normanni del nord, quale strategia visuale carica di rimandi etnici (Fig. 14). La foggia fa presupporre l'esistenza di un pubblico etnicamente omogeneo e capace di riconoscere un preciso riferimento culturale; ciò oltre ogni eclettismo normanno.

Nella complessa composizione il fuoco va a collocarsi sulla mano della Madre di Dio. A quel punto conducono le linee suggerite all'occhio dalle braccia del re, dalla stessa Vergine e dal Bambino benedicente. Un'altra direttiva partendo dal piede sinistro della *Theotókos* segue le pieghe della sua veste ed il pannello del *maphorion* fino al fuoco. Anche l'ala sinistra dell'angelo costituisce una poziore direttiva che indirizza l'occhio. Persino il profilo di sbieco della clamide di Guglielmo indica un ulteriore vettore di interesse del *visus*.

La collocazione dell'evidenza sul grafico pare essere difficoltosa. Per la dimensione dell'aspettativa devono bilanciarsi i diversi elementi che compongono la scena. Sicuramente la rappresentazione della Madre di Dio è pienamente conforme alla tradizione bizantina e spinge alla collocazione presso il punto zero. Diversamente l'angelo con le sue imponenti vesti liturgiche occidentali induce a modificare la collocazione, perché tradisce parzialmente l'aspettativa. Quanto innanzi va ancora temperato con

l'abbigliamento di Guglielmo II, che presenta l'occidentalissima corona ad arco. Considerati tutti gli elementi e ponderato il loro valore nell'economia totale dell'immagine, non si può che allocarla in un punto medio della stessa direttiva, ma certamente più vicino al limite esterno. Diversamente sul piano morfologico le numerose contaminazioni sembrano avere un peso ben più rilevante sull'allocatione dell'evidenza. Gli elementi morfologici alloctoni aggiungono colore alla scena e l'allontanano dalla consuetudine rappresentativa bizantina. I panneggi delle vesti, il realismo della *reductio* e la ricerca naturalistica nella prossemica si contrappongono alla tradizionale ieraticità della Vergine. Questi dettagli obbligano alla sistemazione presso un punto abbastanza prossimo al limite della stessa direttiva, quale formula che supera i limiti formali del tipo.

La didascalia che compare lungo il bordo superiore del doppio capitello rivela che il vero destinatario del dono è Cristo e proferisce: «+ REX Q(UI) CUN(C)TA REGIS, SICULI DATA SUSCIPE REGIS». La rappresentazione vuole ribadire la relazione che insiste tra il Cristo e il sovrano, perché è Cristo che fa i re e delega loro il potere terreno⁷³.

Fatto salvo il valore memoriale, il messaggio affidato alla scultura conserva un valore ontologico, perché rivolto ad un pubblico ristrettissimo: clero, monaci ed ospiti ragguardevoli.

Le presenze della stella e dell'angelo che rimandano alla formula dell'epifania vengono giustificate col riferimento all'istituto tutto occidentale del vassallaggio, che fa del sovrano normanno un vassallo diretto di Cristo e non del papa⁷⁴.

Conclusioni

Queste immagini, che esprimono una significativa porzione dell'immaginario del potere bizantino, costituiscono un repertorio di “fiori” iconografici utili alla costruzione della formula locale. Una formula progettata mediante elementi che si assemblano, si sussumono e si eliminano in ragione dell'opportunità. Ogni rappresentazione poi indica un intero mondo e le esigenze che l'hanno prodotta. Configura pure un prodotto culturale, che è comprensibile internamente alla cultura che l'ha generata ed alla sua coscienza simbolica.

Quali sono le ragioni che spingono Ruggero ed i suoi successori ad adoperare abbigliamenti ed iconografie dal sapore bizantino? Si può intravedere nell'appropriazione dei motivi erranti della regalità un tentativo di superamento dei presupposti giuridici della monarchia meridionale, nonostante la morfologia “derivata” delle insegne siciliane le riconduca a “sottoprodotti”. La mutazione e l'attecchimento dei motivi erranti della regalità tuttavia non sono nulla più di una delle tante tappe del processo che vede la bizantinità del «centro» o di «provincia» irrompere in Occidente. Eppure la mutazione ha ulteriori finalità.

La necessità d'inclusione dei re siciliani entro il gruppo di pari: la *familia regum*, spinge ad una serie di mosse propagandistiche, che si pongono a corollario del fenomeno della “percolazione”. Il processo implica l'aderire ad un abbigliamento ed a una moda d'auto-rappresentazione fatta propria dal gruppo, quale volontà di superamento della “barriera all'ingresso”. Un passaggio indispensabile per ottenere l'accettazione del nuovo membro e l'inserimento nella bizantinissima *familia regum*. La teoria dei processi di

⁷³ VAGNONI, Mirko (2008): p. 39.

⁷⁴ DELOGU, Paolo (1983): p. 204.

«inclusione» ed «esclusione» aiuta a spiegare la predilezione per i modelli bizantini a scapito di altre tradizioni nella descrizione degli episodi della regalità. Presuppone persino l'integrazione o almeno fa credere che sia avvenuta.

I fatti chiamano l'immaginazione e stimolano chi li racconta a suscitare emozioni e partecipazione simpatetica. È tutta lì l'efficacia del documento. Ma immaginare non significa mentire. L'immaginazione è un tratto peculiare di ogni cultura e permette di accumulare insieme di beni e di simboli, che costituiscono schemi intellettuali, espressione della dialettica interna alla cultura. Fra questi rientrano le insegne del *basileus*, quali segni di *status* tipizzati nell'immaginario del potere dell'uomo medievale. Segni dotati di una «potenza implicita», che evoca il «fantasma dei Cesari».

L'immaginazione poi ha molto in comune con la memoria, anzi è funzionale ad essa. È nota la possibilità di scegliere quali cose ricordare e di poterle modificare a favore di chi scrive o per chi si scrive. Si raffronta così un'accurata selezione della memoria, perché «la memoria si può sempre scegliere»⁷⁵. Operazione che è funzionale ai contemporanei innanzitutto.

La creazione della strategia di auto-rappresentazione della Monarchia normanna richiede anche dei segni sensibili che legittimano il potere conquistato. Operazione che si scontra col limite che gli antropologi chiamano «strutture». E dato che non si può forzarle eccessivamente, si ricorre a formule del potere costituito conosciute ed autorevoli, come quelle adoperate dall'Imperatore costantinopolitano. L'immaginare sembra allora limitato all'imitare. Parlare d'*imitatio Byzantii* è però riduttivo. Siamo di fronte ad un processo di rifunzionalizzazione e risemantizzazione, che permette a quel divario presente nel locale d'essere compensato attraverso la mutuazione delle soluzioni bizantine. A maggior ragione quando un regno è giovane e privo di una propria tradizione formale, retorica e storica da opporre. È forse tale giovinezza che spinge a rivolgersi all'istituzione più autorevole ed incontestabile, che con la sua esperienza fornisce efficaci risposte alla gestione del Regno.

L'immaginazione dunque appare quale operazione lecita. Se non addirittura giusta, per lo meno in termini politici. Ottimizza le possibilità di auto-rappresentazione e fa pure «bene» alla memoria. Ma solo in termini di utilità.

I motivi erranti della regalità diventano allora il mattone per la costituzione del «rutilante» passato della monarchia e avvalorano con un abbigliamento adeguato le soluzioni approntate dalle «strategie dell'occhio». Anche nell'immaginazione la *Rhomània* fiorisce.

Bibliografia

- ALTERI, Giancarlo (1990): «Immagini della storia sulle monete bizantine». In: MORELLO, Giovanni (dir.): *Gli splendori di Bisanzio*. Fabbri Editori, Milano, pp. 71-83.
- BAUER, Rotraud (2006): «Il manto di Ruggero II e le vesti regie». In: ANDALORO, Maria (dir.): *Nobiles Officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*. Maimone, Catania, vol. 2, pp. 171-181.

⁷⁵ CANTARELLA, Glauco Maria (2000): p. 206.

BECKWITH, John (trad. it.) (1967): *L'arte di Costantinopoli*. Einaudi, Torino.

CANTARELLA, Glauco Maria (1985): "La rivoluzione delle idee nel secolo undicesimo". In: CANTARELLA, Glauco Maria; TUNIZ, Dorino (dirs.): *Il papa ed il sovrano. Gregorio VII ed Enrico IV nella lotta per le investiture*. Jaca Book, Milano, pp. 7-63.

CANTARELLA, Glauco Maria (1988): *La Sicilia e i Normanni. Le fonti del mito*. Pàtron, Bologna.

CANTARELLA, Glauco Maria (1996): "Historia non facit saltus? Gli imprevisti normanni". In: CANTARELLA, Glauco Maria; SANTI, Francesco (dirs.): *I re nudi. Congiure, assassini, tracolli ed altri imprevisti nella storia del potere*. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 9-38.

CANTARELLA, Glauco Maria (1997): *Principi e corti. L'Europa del XII secolo*. Einaudi, Torino, pp. XII-301.

CANTARELLA, Glauco Maria (1998): "Il papato: riforma, primato e tentativi di egemonia". In: ARTIFONI Enrico (dir.): *Storia medievale*. Donzelli, Roma, pp. 269-290.

CANTARELLA, Glauco Maria (2002): "Le basi concettuali del potere". In: CARDINI, Franco; SALTARELLI, Maria (dirs.): *Per me reges regnant. La regalità sacra nell'Europa medievale*. Il Cerchio, Rimini-Siena, pp. 193-207.

CANTARELLA, Glauco Maria (2002): *Medioevo. Un filo di parole*. Garzanti, Milano.

CANTARELLA, Glauco Maria (2003): "Qualche idea sulla sacralità regale alla luce delle recenti ricerche: itinerari e interrogativi", *Studi Medievali*, n° 44, pp. 911-927.

CANTARELLA, Glauco Maria (2005): "Divagazioni preliminari". In: ISABELLA, Giovanni (dir.): «C'era una volta un re... » *Aspetti e momenti della regalità. Seminario del Dottorato in Storia Medievale dell'Università di Bologna* (Bologna, 17-18 dicembre 2003). CLUEB, Bologna, pp. 9-24.

CANTARELLA, Glauco Maria (2005): *Il sole e la luna. La rivoluzione di Gregorio VII papa 1073-1085*. Laterza, Bari-Roma, pp. VIII-354.

CANTARELLA, Glauco Maria (2011): "Il pallottoliere della regalità: il perfetto re della Sicilia normanna". In: CORRAO, Pietro; MINEO, E. Igor (dirs.): *Dentro e fuori la Sicilia. Studi in onore di Vincenzo D'Alessandro*. Viella, Roma, pp. 7-29.

CARILE, Rocco A. (1997): "Le cerimonie musicali alla corte bizantina". In: CATTIN, Giulio (dir.): *Da Bisanzio a San Marco*. Il Mulino, Bologna, pp. 43-60.

CARILE, Rocco A. (1999): "Seneca e la regalità ellenistica". In: DIONIGI, Ivano (dir.): *Seneca nella coscienza dell'Europa*. Mondadori, Milano, pp. 58-80.

CARILE, Rocco A. (2002): "Roma e Romania dagli Isaurici ai Comneni". In: CARILE, Rocco A. (dir.): *Immagine e realtà nel mondo bizantino*. Lo Scarabeo, Bologna, pp. 531-582.

CARILE, Rocco A. (2002): "Gerarchie e caste". In: CARILE, Rocco A. (dir.): *Immagine e realtà nel mondo bizantino*. Lo Scarabeo, Bologna, pp. 123-176.

CARILE, Rocco A. (2002): "Produzione e usi della porpora nell'Impero bizantino". In: CARILE, Rocco A. (dir.): *Immagine e realtà nel mondo bizantino*. Lo Scarabeo, Bologna, pp. 243-269.

CARILE, Rocco A. (2000): *Immagine e realtà nel mondo bizantino*. Lo Scarabeo, Bologna.

CARILE, Rocco A. (2000): "Le insegne del potere a Bisanzio". In: AA.VV., *La corona e i simboli del potere*. Il Cerchio, Rimini-Siena, pp. 65-124.

CARILE, Rocco A. (2002): "Roma vista da Costantinopoli". In: *Roma fra Oriente e Occidente. Atti della XLIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (19-24 aprile 2002, Spoleto). Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 19-24.

CARILE, Rocco A. (2002): "Regalità sacra ed iniziazione nel mondo bizantino". In: PANAINO, Antonio (dir.): *Sulla soglia del sacro: esoterismo ed iniziazione nelle grandi religioni e nella tradizione massonica. Atti del Convegno di Studi del GOI*. Mimesis, Milano, pp. 75-96.

CARILE, Rocco A. (2002): "La sacralità rituale dei Βασιλεῖς bizantini". In: CARDINI, Franco; SALTARELLI, Maria (dirs.): *Per me reges regnant. La regalità sacra nell'Europa medievale*. Il Cerchio, Rimini-Siena, pp. 53-95.

CARILE, Rocco A. (2003): "La prossemica del potere: spazi e distanze nei cerimoniali di corte". In: *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo. Atti della L Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (4-8 aprile 2002, Spoleto). Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 589-656.

CARILE, Rocco A. (2003): "Credunt aliud romana palatia caelum. Die Ideologie des Palatium in Konstantinopel dem Neuen Rom". In: KÖNIG, Margarethe; BOLOGNESI RECCHI FRANCESCHINI, Eugenia; RIEMER Ellen (dirs.): *Palatia. Kaiserpaläste in Konstantinopel, Ravenna und Trier*. Rheinisches Landesmuseum, Trier, pp. 27-32.

CONCINA, Ennio (2002): *Le arti di Bisanzio: secoli VI-XV*. Mondadori, Milano.

DAGRON, Gilbert (trad. it.) (1991): *Costantinopoli. Nascita di una capitale (330-451)*. Einaudi, Torino.

DAGRON, Gilbert (2007): "From the mappa to the akakia: symbolic drift". In: AMIRAV, Hagit; TER HAAR ROMENY, Bas (dirs.): *From Rome to Constantinople: Studies in Honour of Averil Cameron*. Peeters, Leuven-Paris-Dudley, pp. 203-220.

DELOGU, Paolo (1973): "L'evoluzione politica dei Normanni d'Italia fra poteri locali e potestà universali". In: *Atti del Congresso internazionale di studi sulla Sicilia Normanna* (4-8 dicembre 1972, Palermo). Università di Palermo, Palermo, pp. 51-104.

DELOGU, Paolo (1977): "I Normanni in città. Schemi politici ed urbanistici". In: *Mito di una città meridionale: Salerno (Sec. VIII-IX)*. Liguori, Napoli, pp. 173-205.

DELOGU, Paolo (1983): "Idee sulla regalità: l'eredità normanna". In: *Potere, società e popolo tra età normanna ed età sveva (1189-1210). Atti delle Quinte Giornate Normanno-Sveve* (26-28 ottobre 1981, Bari-Conversano). Dedalo, Bari, pp. 185-214.

DE' MAFFEI, Fernanda (1998): "Costantinopoli Nuova Roma: l'immagine del *basileus* 'in Cristo Dio'". In: BACCARI, Maria Pia (dir.): *Spazio e centralizzazione del potere*. Herder, Roma, pp. 140-193.

DEMUS, Otto (1947): *Byzantine mosaic decoration*. Einaudi, Torino.

DEMUS, Otto (1988): *The Mosaics of Norman Sicily*. Hacker Art Books, New York.

DEMUS, Otto (2008): *L'arte bizantina e l'Occidente*. Einaudi, Torino.

DI COSMO, Antonio Pio (2009): "Regalia signa: iconografia e simbologia della potestà imperiale", *Porphyra. International academic journal in Byzantine Studies*, anno VI, suppl. 10.

DI COSMO, Antonio Pio (2010): "Koinè e regalia insignia: procedimenti 'osmotici' e 'sinfonie' protocollari presso le corti di Costantinopoli, Palermo e Aquisgrana", *Storia Mediterranea, ricerche storiche*, n° 20, pp. 425-458.

DI COSMO, Antonio Pio (2011): "Bisanzio «madre di civiltà»: genesi degli *staatsymbolik* e dei *herrschaftssymbolik* nel medioevo cristiano", *Porphyra, International academic journal in Byzantine Studies*, anno VIII, n° 16, pp. 98-131.

D'ONOFRIO, Mario (1995) (dir.): *Normanni: popolo d'Europa, 1030-1200*. Marsilio, Roma.

FAETA, Francesco (2003): *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*. Franco Angeli, Milano.

GANDOLFO, Francesco (2000): "Il ritratto di committenza". In: ANDALORO, Maria; ROMANO, Serena (dirs.): *Arte e iconografia a Roma*. Jaca Book, Milano, pp. 175-192.

GRABAR, Andre (1936): *L'empereur dans l'art byzantin*. Les Belles Lettres, Parigi.

IACOBINI, Antonio; ZANINI, Erico (1995) (dirs.): *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*. Argos, Roma.

KANTOROWICZ, Ernest (1957): *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton University Press, Princeton.

KANTOROWICZ, Ernest (2006): "Laudes Regiae": *Studio sulle acclamazioni liturgiche e sul culto del sovrano nel Medioevo*. Medusa, Milano.

KITZINGER, Ernst (1950): "On the Portrait of Roger II in the Martorana in Palermo", *Proporzioni. Studi di storia dell'arte*, n° 3, pp. 30-35.

KITZINGER, Ernst (1960): *I mosaici di Monreale*. Flaccovio, Palermo.

KITZINGER, Ernst (1976): "Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art". In: KLEINBAUER, W. Eugene (dir.): *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*. Indiana University Press, Bloomington-Londra, pp. 256-269.

KITZINGER, Ernst (1976): "The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries". In: KLEINBAUER, W. Eugene (dir.): *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*. Indiana University Press, Bloomington-Londra, pp. 357-388.

- KITZINGER, Ernst (1990): *I mosaici di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo*. Nuova Alfa, Palermo.
- KRÖNIG, Wolfgang (1973): "Vecchie e nuove prospettive sull'arte della Sicilia normanna". In: *Atti del Congresso Internazionale di Studi sulla Sicilia Normanna* (4-8 dicembre 1972, Palermo). Istituto di Storia Medievale dell'Università di Palermo, Caltanissetta-Roma, pp. 132-145.
- JONES, Lynn (2007): *Between Islam and Byzantium: Aght'amar and the visual Construction of the Medieval Armenian Rulership*. Aldershot, Ashgate.
- LAZAREV, Viktor (1967): *Storia della pittura bizantina*. Einaudi, Torino.
- MCCORMICK, Michael (1986): *Eternal Victory, Triumphal Rulership in late Antiquity, Byzantium and the early Medieval West*. Cambridge University Press, Cambridge-Parigi.
- MACCORMACK, Sabine G. (trad. it.) (1995): *Arte e cerimoniale nell'antichità*. Einaudi, Torino.
- MANGO, Cyril (1962): "Three Imperial Byzantine Sarcophagi Discovered in 1750", *Dumbarton Oaks Papers*, n° 16, pp. 397-402.
- MANGO, Cyril (1972): *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*. University of Toronto Press, Eglenwood.
- MANGO, Cyril (1973): "La Culture Grecque et l'Occident au VIIIe siècle". In: *I problemi dell'Occidente nel secolo VIII*. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 683-721.
- MANGO, Cyril (1978): *Architettura bizantina*. Mondadori, Milano.
- MARCONI, Arnaldo; ANDORLINI, Isabella (2001): *Storia Antica e Medievale*. Lemmonier, Firenze.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1965): *Fenomenologia della percezione*. Il Saggiatore, Milano.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1979): *Il corpo vissuto*. Il Saggiatore, Milano.
- NIMMO, Mara; OLIVETTI, Carla (1985-1986): "Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medievale", *RIASA*, n° 8-9, pp. 399-411.
- PARANI, Maria G. (2003): *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11th-15th Centuries*. Brill, Leiden-Boston.
- PERTUSI, Agostino (1991): *Il pensiero politico bizantino*. Patron, Bologna.
- RAVEGNANI, Giorgio (2008): *Imperatori di Bisanzio*. Il Mulino, Bologna.
- RAVEGNANI, Giorgio (2011-2012): *L'imperatore e la sua corte*. Venezia.
- RATHOFER, Johannes (dir.) (1999): *Codex Aureus: El Escorial, Real Biblioteca, Cod. Vitrinas 17*. Testimonio, Madrid.
- RE, Mario; ROGNONI, Cristina (dirs.) (2009): *Byzantino-Sicula V. Giorgio di Antiochia: l'arte della politica in Sicilia nel XII secolo tra Bisanzio e l'Islam*. Istituto siciliano di studi bizantini e neoellenici Bruno Lavagnini, Palermo.

RICCARDI, Lorenzo (2013): "Alcune riflessioni sul mosaico del vestibolo sud-ovest della Santa Sofia di Costantinopoli". In: RIO, Antonio; BABUIN, Andrea; TRIZIO, Michele (dirs.): *Vie per Bisanzio*. Edizioni di Pagina, Bari, pp. 358-371.

RONCHEY, Silvia (2002): *Lo Stato bizantino*. Einaudi, Torino.

RONCHEY, Silvia (2002): "L'ultimo bizantino. Bessarione e gli ultimi regnanti di Bisanzio". In: BENZONI, Gino (dir.): *L'eredità greca e l'ellenismo veneziano*. Olschki, Firenze, pp. 75-92.

RONCHEY, Silvia (2006): *L'enigma di Piero, L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*. BUR, Milano.

SAXL, Fritz (1982): *La storia delle immagini*. Laterza, Roma-Bari.

SCHRAMM, Percy E. (1956): "Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte von dritten bis zum sechzehnten Jh., I-III". In: *Early Medieval Europe*, Vol. 3. A. Hiersemann, Stuttgart, pp. 135-156.

SPECIALE, Lucinia (2000): "Liturgia e potere. Le commemorazioni finali nei rotoli dell'Exulter", *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge*, n° 112-1, pp. 191-224.

VAGNONI, Mirko (2004): *Federico II allo specchio. Analisi iconografica e politico funzionale delle sue raffigurazioni*, Tesi di Laurea in Storia, Università degli Studi di Siena, Anno Accademico 2003-2004.

VAGNONI, Mirko (2008): *Raffigurazioni regie ed ideologie politiche. I sovrani di Sicilia dal 1130 al 1343*. Tesi di dottorato, Firenze.

VAGNONI, Mirko (2009): "L'immagine dei re di Sicilia". In: BUSSAGLI, Marco; CANTARELLA, Glauco M.; DELLE DONNE, Fulvio; RUSSO, Luigi; VAGNONI, Mirko (dirs.): *Svevi, Angioini, Aragonesi. Alle origini delle Due Sicilie*. Magnus, Fagagna-Udine, pp. 49-68.

VAGNONI, Mirko (2011): "Problemi di legittimazione regia: «imitatio Byzantii»". In: D'ANGELO, Edoardo; LEONARDI, Claudio (dirs.): *Il papato e i Normanni: temporale e spirituale in età normanna, Atti del convegno di studi (6-7 dicembre 2008, Ariano Irpino)*. SISMEL, Firenze, pp. 50-65.

VAGNONI, Mirko (2012): *Le rappresentazioni del potere. La sacralità dei normanni di Sicilia un mito?* Caratteri Mobili, Bari.

VAGNONI, Mirko (2012): "Rex et sacerdos e christomimetes. Alcune considerazioni sulla sacralità dei re normanni di Sicilia", *Mediaeval Sophia*, n° 13, pp. 268-284.

VAGNONI, Mirko (2013): "Epifanie regie nel regno normanno-svevo di Sicilia", *De Medio Aevo*, n° 3, pp. 91-120.

WHITTEMORE, Thomas F. (1946-1948): "A Portrait of the Empress Zoe and of Constantine IX", *Byzantion*, n° 18, pp. 223-227.

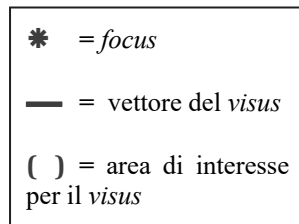


Fig. 1. Incoronazione di Costantino VII, incisione, X secolo, Museo di Storia, Mosca [immagine da RAVEGNANI, Giorgio (2008): fig. 5]

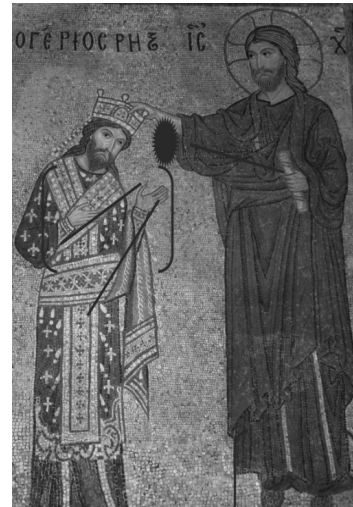
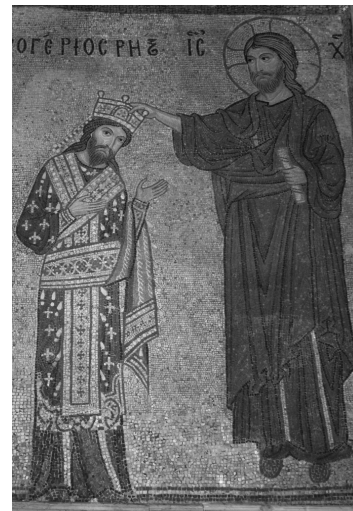


Fig. 2. Incoronazione mistica di Ruggero II, mosaico, XII secolo, chiesa della Martorana, Palermo [immagine da BAUER, Rotraud (2006): p. 177, fig. 15]

Fig. 3. Romano IV ed Eudocia, cosiddetto avorio di Romano, incisione, XI secolo?, BnF, Cabinet des Medailles, Parigi [immagine da RAVEGNANI, Giorgio (2011-2012): fig. 18]

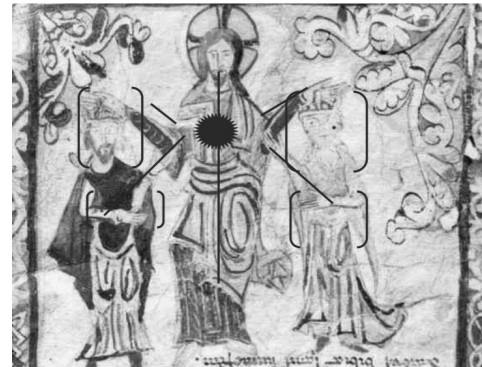
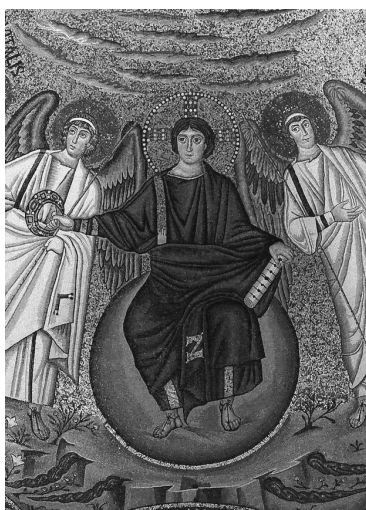


Fig. 4. Incoronazione mistica dall'Exultet di Troia, miniatura, XII secolo, cattedrale di S. Maria Assunta, Troia [immagine da SPECIALE, Lucinia (2000): fig. 7]



▲ Fig. 5. Cristo incorona Guglielmo II, mosaico, XII secolo, Santa Maria la Nuova, Monreale [immagine da VAGNONI, Mirko (2008): p. 300, fig. 10]



▼ Fig. 6. Cristo *Dominus* cosmico, mosaico, V secolo, San Vitale, Ravenna
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Apse_mosaic_-_Basilica_of_San_Vitale_%28Ravenna%29.jpg]



▲ Fig. 7. Enrico II incoronato da Cristo, miniatura, 1002-1014. *Sacramentario di Enrico II*, Ms. Lat. 4456, fol. 11r, Bayerische Staatsbibliothek, München [immagine da MARCONE, Arnaldo y ANDORLINI, Isabella (2001): p. 185]

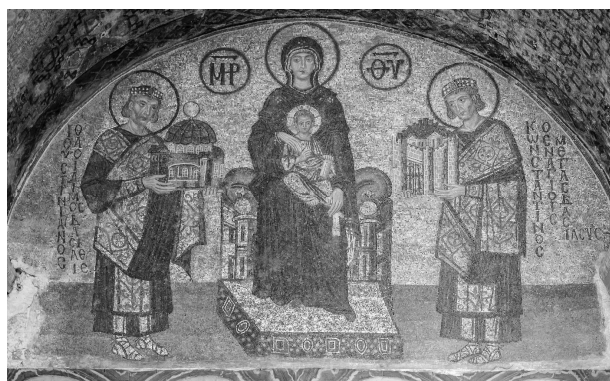


Fig. 8. Madonna col Bambino affiancata da Giustiniano I e Costantino I, mosaico, X secolo?, narthex di S. Sophia, Istanbul [immagine da RICCARDI, Lorenzo (2013): fig. 2]



Fig. 9. Cristo in trono tra Costantino IX Monomaco e Zoe, mosaico, 1028-1034, galleria meridionale di S. Sofia, Istanbul [immagine da RAVEGNANI, Giorgio (2011-2012): fig. 27]



Fig. 10. Giovanni II Comneno e Irene d'Ungheria offrono doni alla Vergine, mosaico, 1118 circa, galleria di S. Sophia, Istanbul [immagine da RAVEGNANI, Giorgio (2011/2012): fig. 31]



Fig. 11. Guglielmo II dedica la Cattedrale di Monreale alla Vergine, mosaico, XII secolo, Santa Maria la Nuova, Monreale [immagine da VAGNONI, Mirko (2008): p. 300, fig. 11]

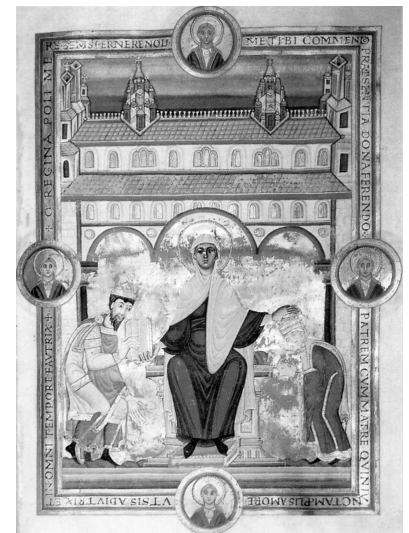


Fig. 12. L'Imperatore Enrico III e la moglie Agnese di Poitou, Evangelionario di Enrico III, Codex Aureus di Speyerer, f. 3, Monastero dell'Escorial [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Heinrich_III_und_Agnes_Speyer.jpg]



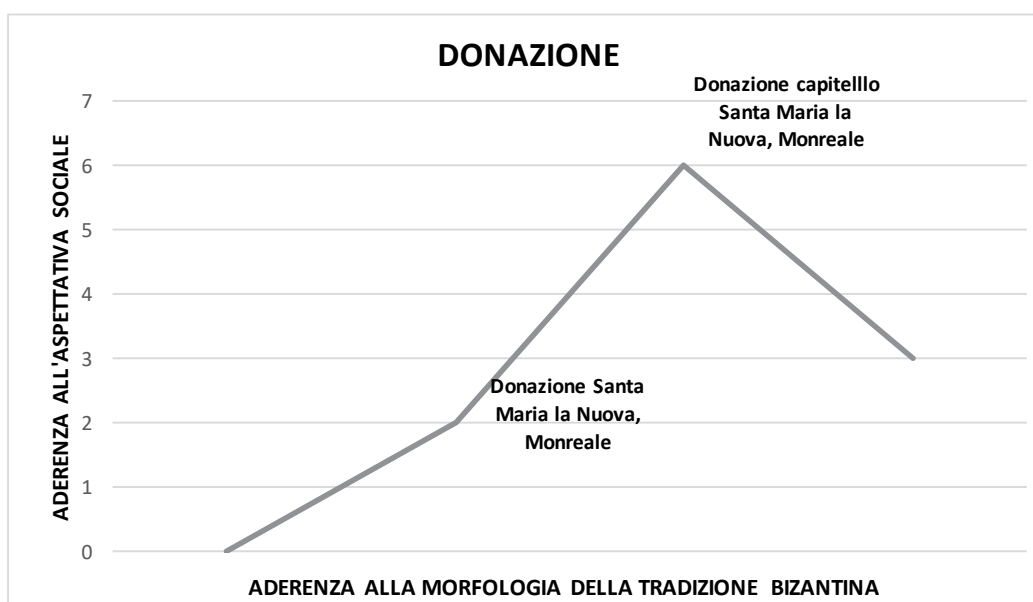
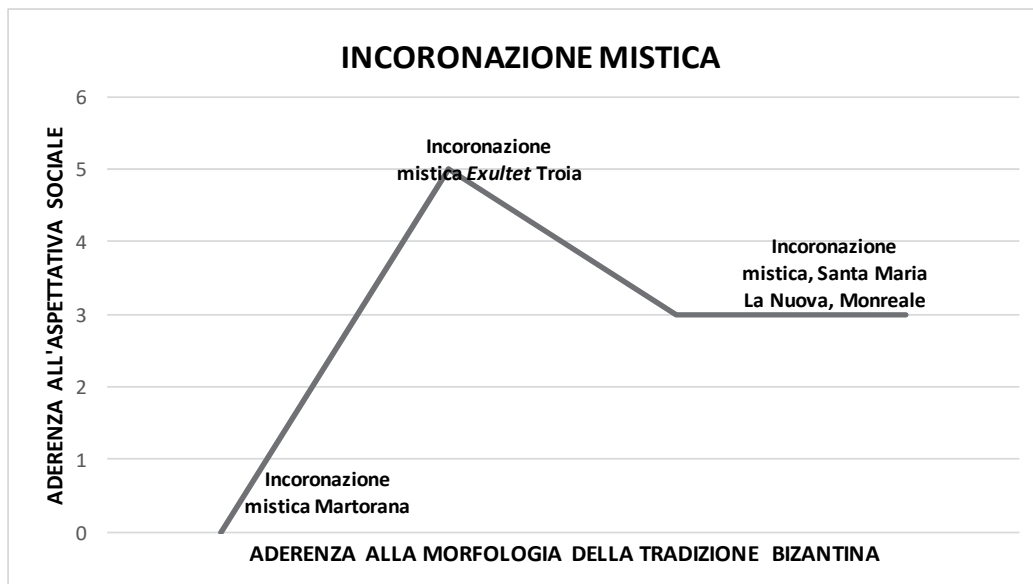
◀ **Fig. 13.** Guglielmo II offre alla Vergine il prototipo della cattedrale, particolare del capitello del chiostro, XII secolo, Santa Maria la Nuova, Monreale [immagine da VAGNONI, Mirko (2008): fig. 12]



Fig. 14. Guglielmo il Conquistatore, penny in argento, Musée des Antiquités, Rouen [immagine da D'ONOFRIO, Mario (1995): p. 387, fig. 34]



Fig. 15. Epifania, miniatura, X secolo, Menologio di Basilio II, Cod. Vaticano greco 1613, Biblioteca Vaticana, Roma
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/3b/Adoration_of_the_Magi_%28Menologion_of_Basil_II%29.jpg/1024px-Adoration_of_the_Magi_%28Menologion_of_Basil_II%29.jpg]



NUEVAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LA ICONOGRAFÍA DEL OBRADOR DE SAN JOSÉ CARPINTERO

A PARTIR DE LAS EVIDENCIAS DOCUMENTALES DE LA CARPINTERÍA EN VALENCIA ENTRE 1400 Y 1530

Teresa IZQUIERDO ARANDA

Universitat de València
teresa.izquierdo@uv.es

Recibido: 10/1/2017

Aceptado: 18/7/2017

Resumen: El obrador o taller era el espacio privado de producción, un recinto de carácter esencialmente individual y familiar. En un intento de conocer el entorno laboral del carpintero medieval, una aproximación a la escena del Niño Jesús viviendo en el obrador de San José nos permite descubrir técnicas y métodos que dotaban a la escena de verosimilitud. En este artículo, analizaremos las representaciones medievales de la Sagrada Familia en el obrador del carpintero para aproximarnos al modelo iconográfico y compararemos la información que nos proporciona con las noticias aportadas por los inventarios de carpinteros valencianos del siglo XV y principios del XVI.

Palabras clave: San José; carpintería; taller; indumentaria; tecnología; pintura gótica.

Abstract: The studio was the private space of production, an area essentially distinguished by an individual and familiar character. In order to know the medieval carpenter work environment, an approach to the scene of the infant Jesus living in Saint Joseph's studio allows us to discover techniques and methods that provided authenticity to the scene. In this article, we are going to analyse the medieval representations of the Holy Family at the carpenter's studio to describe the iconographical model. We will also compare this information with the news provided from the medieval carpenters of Valencia throughout the 14th and 15th centuries.

Key words: Saint Joseph; carpentry; workshop; clothing; technology; Gothic painting.

El obrador del carpintero medieval: nuevas aportaciones iconográficas para el conocimiento de la tecnología medieval

Los estudios recientes sobre Historia del Arte y de la construcción están centrando su atención cada vez más sobre áreas inéditas hasta el momento, en un intento de situar y contextualizar históricamente la producción artística¹. Entre ellas, la carpintería ocupa un lugar central, tanto por su presencia obligada en toda actividad arquitectónica, como por su capacidad de asimilación y de desarrollo de un vocabulario técnico y estilístico propio². Con la finalidad de conocer y reconstruir el entorno laboral del carpintero medieval, ante la falta de vestigios materiales conservados la limitación de recursos nos obliga a ampliar

¹ En este sentido, se recomiendan las aportaciones de BIANCHI, M^a Luisa, y GROSSI, M^a Letizia (1999); CABANES PECOURT, M^a de los Desamparados (2003).

² A título de ejemplo, destacan las contribuciones de CECCHI, Alessandro (1998); DOMÈNECH I CASADEVALL (2001); ANDERSON, Paul (1999).

el arco de búsqueda y tomar en consideración toda aportación iconográfica, documental o literaria. En este sentido, la pintura coetánea ofrece una extendida galería para asomarse a la circunstancia del carpintero de los siglos XIV y XV. Abundan las escenas en que aparece la figura del carpintero representado junto a sus herramientas, concentrado en el trabajo mostrando sus técnicas y los productos que confeccionaba. En las atarazanas, a pie de obra el maestro de hacha o el carpintero dedicado a la construcción se hallan bien representados en escenas del Génesis, en pasajes de la erección del Arca de Noé, del Templo de Jerusalén o de la Torre de Babel, donde el detallismo alcanza una minuciosidad admirable³. La mirada del pintor se pasea solemne por cada rincón de la fábrica, para captar cada aspecto y trasladarlo con la máxima fidelidad. De este modo, la observación atenta se presenta a la investigación como un instrumento inigualable que ha permitido resolver cuestiones de orden técnico, socioeconómico y cultural.

Desde la perspectiva bíblica, se prestaba a una gran variedad de interpretaciones simbólicas con solo asimilar el artesano medieval a la figura de san José en el obrador, aguardando paciente en escenas de la Anunciación, introduciendo un matiz de acción en imágenes de la Sagrada Familia o instruyendo al pequeño Jesús en una relación más íntima con el Niño Dios. Estas escenas descubren al padre protector, para emplazar y hacer visible la humanidad de Cristo⁴. Descifrar el sentido de cada escena es un asunto complejo, que requiere de la lectura de los textos bíblicos y atañe al terreno de la teología y la iconología. Sin embargo, una fina mirada a la descripción material del taller, a la escenografía articulada por el pintor para contextualizar el milagro, descubre un rico caudal de información sobre la vida cotidiana del artífice medieval en el desarrollo acostumbrado de su trabajo. Con el objetivo de presentar un ambiente comprensible y verosímil para el espectador, la escena se hace legible mediante la transposición temporal del relato⁵. Así, el autor se esfuerza por captar cada detalle para hacer explícito su significado y facilitar la interpretación, inspirándose en los talleres urbanos para trasladar ese matiz de veracidad a la escena. De este modo, el artista actualiza el relato y lo adapta con una inmediatez accesible al individuo contemporáneo, para plasmar una realidad que sabría reconocer e interpretar. Las pinturas se convierten en un testimonio útil y complementario a la documentación notarial para reconstruir el interior del obrador y su dotación material.

En carpintería, tres elementos fundamentales se prestan al análisis iconográfico: el entorno laboral, las herramientas y la producción. Son los componentes esenciales del trabajo a partir de los cuales se definieron los distintos sectores del oficio. Los estatutos de las corporaciones de oficio y los libros de fábrica proporcionan información teórica en referencia a los utensilios que podía o debía usar cada carpintero en función del sector productivo en que operara. Establecen asimismo observaciones sobre los métodos productivos y el tratamiento de la materia prima que es aconsejable contrastar con la representación. En este sentido, el estudio iconográfico nos permitirá ampliar la información recogida y acercarnos al trabajo en carpintería entre los siglos XIV y XV.

A partir de estas líneas, en primer lugar nos aproximaremos a la figura de san José carpintero según aparece en los Evangelios Canónicos y en la literatura apócrifa, considerando además el modo en que la recogen las corrientes espirituales en los siglos

³ IZQUIERDO ARANDA, Teresa (2016).

⁴ CAMÓN AZNAR, José (1972): p. 394; PAYAN, Paul (2006).

⁵ CIVIL, Pierre (2005).

XIV y XV. En un segundo apartado, centrado en el análisis iconográfico, analizaremos el impacto de estas contribuciones a la representación de la sugestiva escena de trabajo del Niño Dios en el obrador paterno. Las representaciones de san José en su taller, ilustradas a propósito de la Anunciación, se recogen en los retablos de Marzal de Sax y Robert Campin; de la Sagrada Familia, el retablo de Segorbe atribuido a Pere Terrencs o a Martí de Torner, así como en la miniatura de Jean Bourdichon y en la obra de Miquel Esteve. Finalmente, cotejaremos la información aportada con las noticias documentales sobre la condición y la dotación del taller de carpintería localizada en los protocolos notariales valencianos. De este modo, abordaremos de manera progresiva la traslación que se produce desde la primera caracterización de la figura de san José en los Evangelios hasta su representación en el medievo y en qué medida corresponden las escenas con la realidad de un obrador de carpintería.

El taller de san José: nuevas aportaciones para una aproximación iconográfica

En los Evangelios Canónicos José es presentado esencialmente como un hombre piadoso y meditabundo. San Lucas, natural de Antioquía, se dirige en su relato a gentiles convertidos, por lo que recalca la importancia de san José como esposo fiel y protector, recalando en su papel de padre nutricio que al nacer Jesús lo envuelve en pañales⁶ y lleva al Niño al Templo para consagrarlo a Dios con los dones prescritos para los primogénitos⁷. Por su parte, el relato de san Mateo destaca su ascendencia de la casa de David y lo presenta como un hombre “justo”⁸, que acepta los deseos del Señor “para que se cumpliese lo que el Señor había dicho por medio del profeta”⁹. Las alusiones a su oficio aparecen a propósito del rechazo de Jesús en Nazaret mientras enseñaba en la sinagoga, al ser señalado como “el hijo del carpintero”¹⁰. Mientras, el evangelio de San Juan silencia su presencia al omitir los pasajes del Nacimiento y la Infancia para iniciar el relato con la vida pública de Cristo.

Ante la parquedad de noticias relativas a la infancia de Jesús los fieles, deseosos de conocer más detalles sobre la vida de Cristo, debían recurrir a otras fuentes para satisfacer su curiosidad. Así, la literatura apócrifa o extracanónica aportó las respuestas necesarias para cubrir el vacío y tuvo un gran influjo la *Historia de José el carpintero*, un relato ortodoxo cuya forma literaria se presenta como una lectura litúrgica para ser leída en conmemoración de la festividad de san José. Se trata del relato revelado por Jesús a sus discípulos en el Monte de los Olivos que recoge la historia de José antes de desposar a María junto con la infancia de Jesús, a lo que se añade una segunda parte relativa a los últimos años de vida y el fallecimiento del santo a los 111 años. Es en este relato donde consta explícitamente su oficio de carpintero, que recoge san Justino en el siglo II al indicar que era un trabajador de la madera que elaboraba arados para sugerir la probabilidad de que el propio Jesús trabajase junto a su padre nutricio. También Orígenes se hace eco de este oficio al señalar que el pagano Celso conocía a Cristo como carpintero¹¹.

⁶ Lucas 2, 7.

⁷ Lucas 2, 21-24.

⁸ Mateo 1, 16.

⁹ Mateo 1, 18-25.

¹⁰ Mateo 13, 55; Marcos 6, 3.

¹¹ SANTOS OTERO, Aurelio (1996): pp. 333-352.

Estas narraciones nos aproximan a la figura de este humilde *faber lignarius* descendiente de la estirpe de David, anunciado primero en el Pentateuco¹² y profetizado por Isaías¹³. De hecho, al revisar la Historia Sagrada, la Edad Media recuperó la humilde circunstancia del Hijo de Dios viviendo en el obrador de un noble artesano trabajador de la madera. La designación como carpintero fue aprovechada a finales del XIV por teólogos como Jean Gerson, canciller de la universidad de París, para reivindicar en la institución de una fiesta de los Desposorios de san José en el concilio de Constanza con un poema de tres mil versos titulado *Josephina*¹⁴.

La escena de la Sagrada Familia en el ámbito íntimo del hogar del carpintero constituyó uno de los temas preeminentes de los sermones de las órdenes mendicantes, especialmente devotas de la Virgen, y sirvió a los artistas para contextualizar la infancia de Jesús. Se convirtió en el denominador común de las nuevas corrientes espirituales: restaurar al hombre bajo el magisterio de Jesucristo¹⁵. En el contexto del “cristocentrismo práctico” de la *Devotio Moderna*, a principios del siglo XV, Francesc Eiximenis destacaba en su *Vita Christi* en la profesión de san José y describía en ella la escena del Niño Dios en el obrador paterno para rescatar la cercanía de Jesús con su padre nutricio, ayudando “en ço que pertanyia a l’art de ferrer o de fuster”¹⁶. A mediados de siglo, Sor Isabel de Villena incidía igualmente en su trabajo como carpintero o herrero para ilustrar y exaltar la humanidad de Jesús¹⁷. Retablos, iglesias y miniaturas recogieron una representativa galería iconográfica del trabajo. La Sagrada Escritura proporcionaba a intelectuales y artífices un amplio abanico de escenas de trabajo constituyen hoy una valiosísima fuente para el conocer las condiciones en que se desarrollaba y se organizaba el trabajo artesanal en la Edad Media¹⁸.

Lugar de trabajo y de vivienda, el artífice solía conjugar ambas facetas en un mismo inmueble, en el que convivían jóvenes aprendices y operarios con el maestro y su familia; en la sombra, la colaboración femenina se centraba en la atención de la casa o participaba en tareas auxiliares del proceso de producción. Las escenas que evocan la infancia de Cristo trasladan una madre ocupada en las primeras fases de la industria textil, hilando o ya con la madeja entre las manos, mientras la mirada se centra en el Niño. Para reforzar la credibilidad de la narración, al asimilar el hogar de San José con el obrador de un carpintero en ninguna representación el pintor medieval recurre a edificios en ruinas o mal aparejados. En cambio, la Sagrada Familia habita en una casa humilde pero dignamente aparejada, sin lujos pero sin faltar tampoco un pavimento cerámico, una chimenea, un estudio de madera en el que aparece san José concentrado, devoto y reflexivo como lo describen los evangelistas, absorto en la lectura o en el diseño de modelo, incluso con una ventana abierta al fondo per dejar escapar la vista y proporcionar unas breves coordenadas geográficas.

¹² Números 17, 16-28.

¹³ Isaías 7, 14.

¹⁴ RÉAU, Louis (1995): p. 165; SCHILLER, Gertrud (1971): vol. I, pp. 74-81; MÂLE, Émile (1968-1969): p. 440.

¹⁵ HAUF VALLS, Albert (1990): p. 360.

¹⁶ FRANCESC EIXIMENIS (1330-1409): cap. 82.

¹⁷ SOR ISABEL DE VILLENA (1430-1490): cap. 92, II, II.

¹⁸ Se recomiendan las reflexiones y propuestas iconográficas de GANDOLFO, Francesco (1983).

Esta sugestiva escena de trabajo, que combina la animada sociabilidad del entorno laboral con la íntima concentración del artesano, evocaba magníficamente Marzal de Sax en el díptico de la *Anunciación* del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, procedente de Puebla de Castro (Huesca)¹⁹ (Fig. 1). María es sorprendida por el arcángel Gabriel rezando en la intimidad de su habitación, mientras san José se afana en una estancia igualmente concentrado en su trabajo. Concentrado en su trabajo, se descubre la esencia del padre protector destacada por Mateo en su evangelio. Está sentado detrás de un banco de carpintero, vestido con túnica larga y sombrero, la cintura ceñida por un grueso cordón del cual cuelga la bolsa con las ganancias de la jornada. El obrador es una cámara estrecha con la puerta abierta que refiere las prescripciones referentes al trabajo en contacto con el exterior. Sobre el banco, un cepillo de carpintero, unas tenazas y una lima, las herramientas que le servían para el cometido en el momento, el resto depositadas en un pequeño cesto de cáñamo a sus pies, para cuando necesitase utilizarlas. Por el tratamiento del tema y el planteamiento compositivo, la *Anunciación* de Marzal de Sax se asemeja a la pintada por Robert Campin en el *Tríptico de Mérode* (Fig. 2), con San José trabajando en un reducido taller anexo a la sala principal donde María es sorprendida por el arcángel mientras lee²⁰. El estudio del carpintero está dotado de amplios ventanales abiertos a la calle, que sirven de escaparate y banco de venta. San José aparece vestido de manera similar, con larga túnica, el cabello cubierto por un birrete y calzado con borceguíes, un atuendo común entre los artesanos carpinteros del Cuatrocientos en Europa²¹. Sobre la mesa de trabajo se despliega el muestrario de herramientas necesarias para confeccionar la simbólica ratonera que preparaba para proteger a la Virgen y al Niño.

Hacia 1470 la recreación de la Sagrada Familia del retablo de Segorbe de la Colección de Villalonga de Palma de Mallorca atribuido a Pere Terrencs o a Martí Torner es un ejemplo excepcional en la producción pictórica por la rica descripción del recinto y la abundante variedad de las herramientas representadas²² (Fig. 3). La figura menuda del Niño centra una estancia cuadrangular con pavimento de baldosas cerámicas. Recoge las alusiones contenidas en la *Historia de José el carpintero* en referencia a esa posible colaboración del Hijo en el taller paterno. Es una escena íntima, Jesús juega desprevénido bajo la atenta mirada del padre, situado tras el banco de carpintero sobre el

¹⁹ Marzal de Sax (1393-1410), *Anunciación*, temple sobre tabla, 83 x 40 cm, Museo de Bellas Artes, Zaragoza. Se trata en realidad de la tabla central de un tríptico dedicado a la vida de la Virgen, cuyas tablas laterales se encuentran en el Museo de Arte de Filadelfia. Vid. LACARRA DUCAY, María del Carmen (1990). El retablo ha merecido la atención de historiadores del arte interesados en la representación de actividades profesionales, como LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel (2008).

²⁰ Robert Campin, *Tríptico de la Anunciación* o *Tríptico de Mérode*, 1425-1430, óleo sobre tabla, 64,1 x 63,2 cm, Metropolitan Museum, Nueva York. La atribución del retablo a Robert Campin, identificado con el denominado Maestro de Flémalle, ha sido motivo de un tenso debate historiográfico motivado por la escasez de noticias documentales entorno a su identidad, cuya personalidad artística fue restituida en un primer momento por el historiador alemán Hugo von Tschudi. Varias filiaciones se han propuesto en torno al Maestro de Flémalle, como en el caso del *Tríptico de la Anunciación*, para el que se prevalece la autoría de Robert Campin reconocido como el Maestro de Flémalle. Vid. CHATELET, Albert (1996); PUYVELDE, Leo van (1931); PANOFKY, Erwin (1981): pp. 151-178.

²¹ El atuendo corresponde en efecto a los usos descritos por MARANGONI, Guido (1952): pp. 177-179.

²² Pere Terrencs o Martí Torner, *Sagrada Familia*, c. 1470, Colección de Villalonga, Palma de Mallorca. El estudio de esta obra ha sido realizado en el marco de las investigaciones llevadas a cabo sobre la pintura de Pere Terrencs y Martí Torner en el marco de la pintura mallorquina. Vid. LLOMPART, Gabriel (1979); SABATER, Tina (2002).

que dispone de las herramientas oportunas a un trabajo apenas comenzado. El obrador aparece como un taller humilde en el que reina un desorden pulcramente calculado. La relación de las herramientas mencionadas en los inventarios de la época coincide oportunamente con las empleadas por san José. Gracias al aparente galimatías, es posible visualizar y reconocer los útiles identificativos del oficio. San José endosa una túnica larga atada a la cintura, con la habitual bolsilla de pequeñas herramientas o con las ganancias. Desvela la indumentaria habitual del artesano cubierto con un gorro circular, sustituido aquí por la aureola dorada que connota la naturaleza sagrada del padre de Cristo.

Con el objetivo de hacer verosímil la escena, se rechazan en la pintura medieval ambientes de excesiva pobreza que podrían resultar quiméricos. La plástica se hace eco de las amonestaciones de los frailes mendicantes por lo que proclamaban las bondades del trabajo y de la naturaleza, empeñados en acercar el Evangelio al individuo. Así, esta marcada intención de trazar escenarios creíbles anima confiar en la naturalidad de las escenas y a acreditar la lógica con la que han sido recogidos los detalles. Se trata de escenas de exquisita intimidad familiar, como esbozaba el pintor Miquel Esteve en la tabla de la *Sagrada Familia* pintada hacia 1515 o 1520, conservada hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia²³ (Fig. 4). La escena se sitúa en una atmósfera clásica que envuelve idílicamente a la Sagrada Familia, vestida a la antigua en un marco de arquitectura grandilocuente en la que han desaparecido los arcos apuntados de líneas góticas. El sentido inherente de la casa taller como entorno laboral inspira la escena doméstica.

La familia ha recibido la visita de unos parientes cercanos, santa Isabel y el pequeño san Juan Bautista. En el primer plano juegan los niños entretenidos con un cordero, que parece una tierna mascota, mientras charlan alegremente con la Virgen que detiene por un instante su labor. Santa Isabel en segundo plano sonríe inmersa en la lectura. Junto a María, una vara florida recuerda la pertenencia de José a la Casa de David²⁴. Concentrado en su quehacer diario, san José se emplaza al fondo bajo un pórtico semejante al atrio de una iglesia. Su taller está dotado de un pasillo central para la entrada de la clientela, junto a él se afana el maestro sentado sobre una burra de carpintero desbastando un trozo macizo de madera, con la mano suspendida en lo alto con la hachuela. Tras superar el umbral, unos viandantes se vuelven curiosos y observan, se trata de una pareja de posibles clientes que comentan la labor del carpintero.

El espíritu humanista impregna cada detalle, la evocación a la lectura, el equilibrio de la perspectiva arquitectónica, la serena dignidad del trabajo del carpintero recogen la sana evocación del trabajo manual reivindicada por humanistas, intelectuales y teólogos, que comenzaba a calar con fuerza y se vertía en escenas de trabajo que lanzaban una especie de guiño al espectador. El pintor se explaya en cada detalle, reproduce minuciosamente la hachuela, la burra que servía para fijar la pieza que pretende transformar. A diferencia de la Virgen, viste una túnica abierta ligada a la cintura, que sujeta la característica bolsa con las herramientas de mano, quizá con las ganancias diarias.

²³ Miquel Esteve, *Sagrada Familia*, c. 1515-1520, óleo sobre tabla, 91,5 x 68,5 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia. La obra ha sido objeto de estudio por parte de FALOMIR, Miguel (1994); BENITO DOMÈNECH, Fernando (ed.) (1996): pp. 54 y 212.

²⁴ Recoge así la mesianidad de Jesús, anunciada por Isaías (Is 7, 14) que Mateo recuerda en su Evangelio (Mt 1, 23).

A nivel iconográfico, son elocuentes las estampas coetáneas como la representación plasmada por Jean Bourdichon en *Les Quatre États de la Société*²⁵ (Fig. 5). Sorprende la similitud de la escena interior del obrador medieval, con el carpintero cubierto con birrete efigiado con un atuendo similar, empeñado sobre el banco de carpintero en el que dispone de las herramientas necesarias. El taller es una estancia estrecha y rectangular bien comunicada con la vía pública, que confirma las líneas observadas. Interesante es la pared del fondo, con las herramientas que no eran necesarias de inmediato colgadas de una percha de madera horizontal, mientras que las de mayores dimensiones se esparcen por el suelo, como la sierra de mano. Por el trabajo que realiza se sugiere incluso la construcción como el sector de la carpintería al que se dedicaba el maestro, que confeccionaba modelos tridimensionales de pináculos en madera.

La vivienda, espacio de producción y venta del carpintero medieval

Desde la perspectiva bíblica, la escena del Niño Dios en el taller de san José carpintero se prestaba a la descripción material del obrador. Este tipo de representaciones proporcionan a la investigación una fuente inestimable con la que cotejar las noticias recuperadas en los protocolos notariales y profundizar en la condición de la vida cotidiana del artífice medieval. Así pues, el taller era el espacio privado de producción, una dependencia de carácter esencialmente individual y familiar. Para la transmisión del oficio se convirtió en un aula privilegiada de aprendizaje donde se conservaban las herramientas de trabajo y el material destinado a la elaboración, junto a los modelos y los diseños, en el que se reproducían y se perpetuaban los métodos de producción. Las modalidades de pertenencia más comunes entre los maestros carpinteros en los siglos XIV y XV eran la posesión propia o el alquiler a censo con el pago anual de una renta en mitades o tercios.

Centraremos nuestra atención en el caso de Valencia, del que disponemos de interesantes noticias para realizar un seguimiento y comparar la información sobre el taller del carpintero en los siglos XIV y XV. En Valencia, a falta de un registro catastral que nos autorice a aclarar con mayor precisión el modelo de propiedad preeminente entre los carpinteros, hemos de confiar las conclusiones a los datos aportados por las noticias dispersas en la documentación notarial. Los protocolos localizados relativos a los miembros de la cofradía apuntan en ambas direcciones, tal y como reflejan los términos empleados en los inventarios *in domo dicti defuncti*, que a menudo traducen del latín para esclarecer dudas “en la casa de dicho difunto, la cual tiene”²⁶. Otros en cambio desvelan una activa participación del carpintero en el mercado inmobiliario, gestionando de manera directa el alquiler de inmuebles como tramitaría Miquel Pujades el 4 de agosto de 1516 en el arrendamiento de una casa situada en la parroquia de Santa Catalina al bordador Antoni Font por cuatro años de permanencia y cuatro de respiro. El registro no desvela el uso industrial que se intuye del carácter del acuerdo entre dos artesanos al mostrar la similitud entre las viviendas-taller que ha permitido a los historiadores sintetizar los rasgos inherentes del obrador del artesano medieval.

²⁵ Jean Bourdichon (1457-1521), *Les Quatre États de la Société*, papel, 4 ff., 205 x 140 mm, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París. Entre las diversas contribuciones sobre la obra, destacan los estudios realizados por BRUGEROLLES, Emmanuelle y GUILLET, David (1994); AVRIL, François (2012).

²⁶ Archivo del Reino de Valencia (en adelante citado ARV). Protocolos. Notario Pedro Cherta, 661.

Desde el punto de vista sociológico, el taller era el inmueble donde el carpintero combinaba por igual trabajo y vida doméstica, donde se transmitían los conocimientos y se perpetuaba el oficio. Desde una perspectiva tipológica, para conocer la disposición interna y el tamaño del inmueble, cabe relacionar su espacio con la distribución propia de los recintos destinados a una actividad económica, porque en ellos la influencia del espacio destinado a la industria sobre el conjunto estructural de la vivienda era transcendental. Respecto a la carpintería valenciana, cuatro protocolos del Archivo del Reino de Valencia nos permiten aproximarnos a las características de la casa obrador de un carpintero activo en la segunda mitad del siglo XV. Se trata de los testamentos, junto con el inventario y la subsiguiente almoneda de los bienes de Lluís Jorba²⁷, Onofre Sola²⁸, Vicent Sanchis²⁹ y el obrero de villa Pasqual Becart³⁰, maestros pertenecientes a tres sectores diferenciados de la carpintería. En todos los casos, los inventarios se efectuaron para saldar deudas pendientes, restituir las dotes y las arras correspondientes a las viudas y repartir entre los herederos las cantidades debidas a su herencia.

En efecto, en el caso de Onofre Sola se trataba de dotar a su única hija, o para la transmisión generacional del oficio a través del legado de las herramientas y el taller como ocurría entre Pasqual Becart y su hijo Joan. Más complejo fue el caso de Vicent Sanchis, quien poseía un extenso patrimonio que debía repartir entre tres hijos de dos matrimonios distintos y reintegrar los doce mil sueldos de la dote aportada por la viuda, a la cual dejaba además 200 libras y “todas las ropas y joyas que yo le he hecho para su persona”³¹. La inclusión del obrero de villa en la disciplina de la carpintería se basa en el arco cronológico de la vida laboral de este maestro, un periodo en que los obreros de villa estaban incluidos en la corporación dado que la correspondencia entre ambos en la construcción era indispensable.

En los cuatro ejemplos, el notario abre la puerta de la casa acompañado por los albaceas e inicia el reconocimiento de los efectos dispersos en cada estancia: artículos, utensilios o herramientas que connotan el uso al que estaba destinada cada pieza, indicando también las dimensiones aproximadas del hábitat. Por su extensión y riqueza documental, merece la pena detenerse en el inventario de Onofre Sola, que muestra el caso más habitual entre los artesanos, la posesión a censo de una casa donde instalar el taller, dentro de la tendencia a la diversificación de la propiedad que había generado el mercado de la compra de censales³². Dado que el inmueble no se contenía entre sus posesiones, tras mencionar brevemente el tipo de propiedad, la inspección se centra en el mobiliario de las estancias habitadas por la familia. Desde el momento en que atraviesa el umbral de la puerta de entrada va describiendo la sucesión de las habitaciones. En la primera estancia se encontraba el obrador, comunicado directamente con el pórtico exterior que servía de espacio de producción y venta, de escaparate y lugar de encuentro

²⁷ ARV. Protocolos. Notario Jaume Pinosa, sign. 1.838, ff. 35v-38r. 10 de octubre de 1487. “Almoneda per a satisfer 180 lliures de dot u augment corresponents a la viuda de Lluís Jorba”.

²⁸ ARV. Protocolos. Notario Gaspar Gil, sign. 10.102 [s/n]. 10 de junio de 1532. Testamento de Onofre Sola.

²⁹ Archivo de Protocolos del Colegio de Corpus Christi, Valencia (en adelante citado APPV). Protocolos. Notario Pere Mir, sign. 16.578 [s/n]. 21 de septiembre de 1538. Testamento de Vicent Sanchis, carpintero.

³⁰ ARV. Protocolos. Notario Joan Garcia, 3.110 [s/n]. 19 de marzo de 1492. Inventario de la casa de Pascual Becart, obrero de villa.

³¹ APPV. Protocolos. Notario Pere Mir, 16.578 [s/n].

³² ARV. Protocolos. Notario Gaspar Gil, sign. 10.102 [s/n].

con la clientela. Esta condición recoge Marzal de Sax en su tabla, con la puerta del taller entreabierta y, más explícitamente la evoca Miquel Esteve con el pórtico que comunica abiertamente con el exterior.

El registro continua con los utensilios de una cocina adyacente y de la habitación adjunta donde dormían discípulos y criados. No menciona el patio, que presumiblemente se abriría en la parte trasera para comunicar la cocina, donde solía estar el pozo. A continuación, el notario pasa al único dormitorio del hogar en el que, junto a la cama, los colchones, las mantas, las sábanas o las toallas, anota arquibancos, cofres, joyas, retablos y enseñas militares. Al especificar cada parte de la vivienda, la relación puede compararse con los otros tres sumarios localizados en los que el registro desvela una distribución análoga.

Similar a la vivienda de Onofre Sola es la inspección de las casas de Vicent Sanchis, en cuya entrada se hallaban aún herramientas y manufacturas que el maestro dejaba inacabados³³. Vicent Sanchis era un carpintero especializado en la producción de mobiliario, que trabajaba en su taller almacenando la materia prima necesaria “fuera de la tienda de dicha casa, así en las perchas como en la carrera, fue encontrada la madera, así serrada como por serrar”. Se trataba de una enorme cantidad de maderos de formatos y dimensiones diversas, en gran parte destinada a la venta, tal como indican las “cuatro reglas de hierro para señalar la madera en la almadía”³⁴. El carpintero, por tanto, trabajaba en el exterior de la casa, a la vista de los viandantes, y depositaba la materia prima en los pórticos de acceso al obrador, ya que los maderos incluso invadían la vía pública porque su volumen rebasaba los márgenes del porche.

El primer aposento de la casa era “el primer estudio”, como representa Robert Campin, una estancia situada junto al lugar de trabajo para complementar las funciones administrativas del taller. El mobiliario y los efectos registrados evidencian el carácter de un despacho donde el maestro llevaba las cuentas de la empresa familiar. Un retablo de tela presidía el recinto, dotado de “cuatro sillas de cuero” para atender a los clientes y de un “escritorio de nogal pequeño” en cuyos cajones guardaba herramientas, una balanza de pesar oro, además de albaranes, cartas, libros, memorias y papeles escritos “de la propia mano del maestro Vicent”. Era un empresario meticuloso, que llevaba las cuentas de cada uno de sus negocios³⁵. Sus bienes corroboran que se trataba de un carpintero interesado en la lectura, que poseía en su estudio “un libro de imprenta intitulado *Viaje de la Tierra Santa*”³⁶. Entre sus entretenimientos, destacaba el ajedrez, un juego compuesto por un

³³ APPV. Protocolos. Notario Pere Mir, sign. 16.578 [s/n].

³⁴ Con el término almadía se designan las partidas de madera documentadas entre los siglos XIII y XVI en los ríos béticos e ibéricos mediante el sistema de piezas sueltas dirigidas por gancheros expertos desde la orilla o desde el propio cauce, montados sobre tableros formados con los troncos que conducían.

³⁵ Cada libro con un título distintivo, como el “Cuaderno de cuenta de las piezas de damasco, satén, tafetán, terciopelo, esto es para hacer el balance, Libro de soldadas, Libro de recuerdos de partidas de particulares del año 36, Libro de recuerdos el viejo, Libro nuevo nuevamente mayor, etc. Poseía aún hasta once libros de forma de cuarto muy viejos y antiguos que eran del honorable don Joan Luís, carpintero”.

³⁶ La presencia de este libro de peregrinajes en su biblioteca particular es una posesión sumamente interesante, porque probablemente remite a la primer edición del *Peregrinatio in Terram Sanctam* de Bernhard von Breydenbach, publicado por primera vez en 1486, libro que sería editado en Zaragoza en 1498. En esta obra, el canónigo de la catedral de Mainz recogía las impresiones de un viaje a Tierra Santa que efectuó entre 1483 y 1484 en compañía de Erhard Reuwich, a quien se deben los planos y las vistas de diversas ciudades mediterráneas. Entre 1486 y 1488 el propio Erhard Reuwich se encargaría de la impresión de las tres ediciones príncipes del primer libro de viajes ilustrado impreso. Sobre *Peregrinatio in Terram Sanctam*, vid. ARCINIEGA GARCÍA, Luis (2011).

“tablero pequeño cuadrado, dicho para jugar al ajedrez, con sus piezas hechas en hueso”. El universo caballeresco podría considerarse como otra de sus aficiones, dada la indumentaria y las armas consignadas su habitación³⁷. Aunque es probable que la posesión de armas estuviese vinculada a la concesión de Fernando II a los artesanos del reino de Valencia de asociarse en milicias armadas para la defensa contra las flotas berberiscas en caso de necesidad, dada la inquietud suscitada tras la conquista otomana de Constantinopla y la amenaza que se extendió en el Mediterráneo occidental. Además, estaba aún muy presente el conflicto de las Germanías, en el que se acordó al principio consignar armas a los hombres de oficios. La revuelta estalló durante el reinado de Carlos V, en paralelo a las rebeliones de los Comuneros castellanos entre 1519 y 1523, llegó a adquirir el carácter propio de una rebelión social contra la nobleza, que había abandonado la ciudad durante la epidemia de peste del 1519³⁸.

El conjunto de estos enseres descubre el perfil más personal e íntimo del artesano, a quien podemos contemplar desde el perfil laboral y personal, como a un hombre con sus gustos y aficiones, que gusta de la lectura y de los juegos de mesa, que toma parte de las inquietudes políticas y sociales que lo envuelven. En un segundo estudio guardaba “algunos libros de cuando iba a escuela Vicent Ferrer Sanchis”. A juzgar por los efectos que contenía, esta segunda estancia tenía un carácter más distendido, parece una especie de almacén para guardar en cajas herradas cortinajes, toallas, trapos, telas, cotonía, mangas de camisa, madejas.

Se describen con detalle las estancias en que se distribuía la vivienda artesana y las características del edificio, cubierto con un techo con vigas que se aprovechaban para clavar postes “en los huecos de las vigas”. Las habitaciones para la vida familiar estaban en el piso superior, que disponía de “las bagatelas de comer con un anaquel con su potencia” con cántaros y platos de cobre, “cuencos de latón y antorchas con sus candelabros” para iluminar la sala. Estos detalles son los que sirven para colorear las escenas bíblicas, representados con la autenticidad de los objetos cotidianos, como en el caso del *Tríptico de la Mérode* donde cada uno de los componentes toma un carácter simbólico. Adyacente al salón principal se situaba “la cámara de la dicha casa donde viviendo el dicho difunto dormía”. Allí guardaba la lencería, las sábanas y, los vestidos y otros efectos personales del maestro en arquibancos y cajas “de madera de pino bastarda de corte de Barcelona” que evidencian el uso común de este tipo de mueble importado que el oficio había tratado de impedir³⁹. En el dormitorio, los baúles presentan una ornamentación más elaborada, como la “caja grande fajada y obrada de taracea” que contenía los vestidos de los esposos y una “vihuela pequeña a modo de discanto”. A nivel iconográfico es significativa la relación de la ropa que “llevaba el dicho difunto cada día” ya que muestra la indumentaria de trabajo del carpintero medieval:

“...una cubierta negra a modo de sayo vaquero [...] guarnecida con un pasamano alrededor, de seda negra, forrados los faldones de pardillo, usada. Ítem una capa negra frisada plana sin guarnecer [...] tres gorras del dicho difunto, la una de duelo y las otras planas, la una forrada de satén. Ítem unas medias viejas negras con el forro

³⁷ APPV. Protocolos. Notario Pere Mir, sign. 16.578 [s/n].

³⁸ Sobre la participación de los gremios en la revuelta de las Germanías el estudio más completo continúa siendo el realizado por GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (1981).

³⁹ La corporación de oficios prohíbe en sus estatutos de 1482 la venta de cajas procedentes de Barcelona, aunque permite la importación para uso propio como depósito de víveres.

encarnado. Ítem un sayo vaquero, los faldones forrados de friseta azulada ya usado. Ítem un jubón de tela blanca viejo. Ítem unos calzones de pardillo de carmín viejos. Ítem otras medias negras usadas. Ítem un balandrán para camino arenoso de trapo muy usado. Ítem dos pares de zapatos y unas pantuflas viejas. Ítem un sombrero negro redondo entero ya viejo. Ítem una capa mediana de trapo negro muy vieja. Ítem una espada vieja la cual llevaba el dicho difunto. Ítem una capa grande vieja guarnecida de pasamano la cual llevaba el dicho difunto cada día. Ítem un sombrero fondo, con su cordón de hiladas, viejo”.

La relación de la indumentaria descrita coincide con la reflejada en las representaciones del maestro carpintero. En ella no pasa desapercibida la vestimenta del caballero ni la ropa diaria del artesano acomodado, artículos de uso común ya desgastados por el uso.

Otros dos dormitorios se localizaban todavía en el piso superior, dotadas con camas de postes “con sus pies de madera de pino” junto a las cajas y arquibancos con toallas y sábanas, que eran los muebles propios de estas estancias donde se acumulaban también objetos varios como cazuelas, jarras, un peto de hierro y otras herramientas del oficio. El registro concluye con la inspección de la cocina, donde parrillas, asadores, calderos, ollas y cazuelas de cobre manifiestan los hábitos culinarios para abastecer la mesa cada día.

El patrimonio extenso y rico en detalles de este maestro descubre aspectos sobre la vida cotidiana del carpintero, que hasta el momento permanecían en el terreno de la especulación. Gracias a los inventarios estudiados es posible resolver aspectos como la formación del maestro, que no solo sabía calcular, leer y escribir, sino que sentía inquietud por guardar los cuadernos del padre y conservar los libros escolares del hijo. También aclaran cuestiones relativas a la distribución de la vivienda, dotada de estudios que complementaban el taller, en los que llevaba los libros de cuentas de los diferentes negocios en que había diversificado las entradas al caudal doméstico. En relación al oficio, los registros enumeran las herramientas empleadas e informan incluso del depósito de los maderos acumulados en la entrada del taller, clasificados además según las medidas establecidas en el marco valenciano⁴⁰. La descripción de la vestimenta desvela el atuendo habitual del carpintero, corroborado en las representaciones, vestido con camisa y calzones sobre los que endosaba unos faldones. Una capa negra, una gorra, un gorro negro o un sombrero hondo atado con cordones eran los complementos de una indumentaria a la que se añadían unos zapatos, o unas pantuflas sin talón más cómodas para ir por casa.

A nivel laboral, el taller era una pieza clave de la estructura de la producción, representaba la forma más perfecta de la organización artesanal. Ubicado a la entrada para privilegiar el enlace directo con el exterior, connota la calidad industrial de la vivienda. Parrillas, morteros, ollas y escudillas anuncian el área de la cocina, mientras que, por su parte, camas, sábanas, mantas y colchones identifican el dormitorio o cámara principal. Las descripciones escritas no trasladan las dimensiones en términos de espacio, pero es significativa la evocación de la capacidad de los distintos habitáculos recorridos por el notario y los albaceas al efectuar la inspección, ya que sugiere tanto el tamaño como la función a la que se destinaban. De este modo, los inventarios de bienes constituyen fuentes preciosas para descubrir el tono de vida de un maestro artesano en la Valencia medieval.

⁴⁰ IZQUIERDO ARANDA, Teresa (2014): pp. 256-265. El marco valenciano era el sistema desarrollado en Valencia para la clasificación de los troncos a partir de la medición del largo, el ancho y el grueso de cada pieza en palmos valencianos.

Por otro lado, en cuanto al trazado arquitectónico, se trataba en general de edificios estrechos de una crujía de ancho y uno o dos pisos de altura, que se alargaban en profundidad hasta un corral o patio posterior, donde solía estar el pozo que servía de fuente de agua para abastecer la casa. La techumbre se componía de vigas de madera que sostenían la base del piso superior, como reproducen Jean Bourdichon y Robert Campin en sus escenas. El apartamento superior se reservaba para las habitaciones de los miembros de la familia, dejando el resto de la planta libre para almacenar grano y productos varios. El recinto destinado al taller se situaba en el nivel inferior y se abría a un porche externo que servía de comunicación con la calle. El pórtico se aprovechaba como escaparate de exposición de los artículos confeccionados y de los afanes cotidianos del maestro que laboraba a la vista de viandantes, accesible a la inspección de los veedores del oficio como garantía de la lealtad de sus materiales y de los métodos de fabricación. En la parte inferior, un muro de casi un metro de altura delimitaba el área de trabajo, mientras al centro se dejaba el espacio oportuno que servía de pasaje de entrada para la clientela. En el lienzo de las paredes se abrían una puerta y un par de ventanas, igualmente cubiertas con una especie de tejadillo móvil para regular el exceso de luz. Estos espacios podían emplearse igualmente como improvisados bancos de exposición y venta, como parece sugerir Marzal de Sax con la ratonera sobre el estante de la ventana, para que el cliente no se viese obligado a entrar en el obrador ya que el pórtico lo protegía de la intemperie⁴¹. Ya contemplado en los fueros por Jaime I, el pórtico fue una concesión en favor de los maestros propietarios de talleres, a quienes otorgaba libertad para instalar “conveniente entrada o conveniente portal para que pudiese poner las cosas suyas sin embargamiento y sin estrechez en sus casas”⁴². Era un privilegio de marcado empeño comercial, emitido desde una comprensión práctica de los usos corrientes en el mercado local. Eximía de pago de tributos especiales “al señor de aquellas casas [el cual] haya aquella entrada y el portal y el obrador, en lo cual la entrada será hecha franca y libre por todo tiempo sin censo y tributo, exacción o servicio anual y por todos tiempo”⁴³. La resolución refiere las características y la operatividad del portal, para asegurar una correcta exposición gracias a los balcones o galerías de la planta superior, que servían de eventual protección sin impedir la visibilidad desde el interior. En la fachada, canalizaciones para la conducción de las aguas pluviales y desagües completaban la dotación del pórtico.

Desde el punto de vista funcional, el taller era al tiempo laboratorio y escaparate para la venta, se subdividía en dos locales conjuntos y comunicados: uno destinado a la elaboración, el otro para atender al cliente. Concebido con esta distribución, el obrador confería al artesano la condición de *publicus artifex*, que trabajaba bajo la mirada y el control públicos como aparece san José en la obra de Miquel Esteve, observado en su tarea. En cierto modo, parece como si el taller funcionase como una suerte de espacio escénico. Desde la perspectiva sociológica, era un lugar de encuentro, donde jóvenes oficiales y aprendices transcurrían la mayor parte de la jornada, trabajando codo a codo

⁴¹ DEGRASSI, Donata (1998): pp. 65-70.

⁴² Fueros XX, XXI, XXII, XXIII, XXV, libro I, rúbrica II. Jaime I dispone en los fueros una serie de disposiciones en este sentido que serían confirmadas y ampliadas mediante privilegio por Pedro III, Alfonso III y Jaume II. Vid. la edición preparada por COLON, Germà y GARCIA, Arcadi (eds.) (1980): vol. I, pp. 145-149.

⁴³ Fuero XIV, libro VIII, rúbrica VIII. COLON, Germà y GARCIA, Arcadi (eds.) (1980): vol. II, pp. *Iacobus I, rex*.

junto al maestro, a quien dejarían el lugar externo hacia la calle. El taller constituía el ámbito donde se conjugaban ambas facetas, la económica y la social, lugar de reunión, de intercambio de noticias e información a nivel informal, de ideas sobre el negocio o la producción, donde se acordaban los contratos, era asimismo una escuela de formación y de transmisión del conocimiento. Observado por ángeles cantores trabaja san José en el retablo de la Sagrada Familia de Segorbe. La amplitud de la estancia dependía del tipo de actividad artesanal o mercantil desarrollada y del volumen del negocio, pero el espacio debía poder albergar al menos los útiles de trabajo, a los trabajadores y a la clientela⁴⁴.

A raíz de la implantación del taller en el espacio urbano, per extensión, el concepto llegaría a referir toda la planta baja, como constata el catastro de algunas ciudades europeas como Florencia, donde en 1427 el vocablo *bottega* aludía al piso inferior en referencia a su actividad manufacturera y comercial que la caracterizaba, incluso aunque solo se tratase de un negocio o una tienda abierta al público⁴⁵. El habitáculo solía ser de reducidas dimensiones, acorde a la manufactura de productos de pequeño formato, ya que la producción de géneros de gran volumen para la que se requerían grandes espacios se desarrollaba en recintos exteriores a pie de obra como patios o explanadas. La decoración interior del taller debía ser escasa, con las paredes ocupadas por estanterías o perchas para colgar y guardar las herramientas y tenerlas siempre a mano. En las representaciones un mueble que nunca falta era el banco de carpintero con los útiles del oficio, esparcidos sobre el tablero o perfectamente ordenados como los muestra Jean de Bourdichon.

Célula base de la actividad económica urbana, allí operaba un maestro carpintero independiente, propietario de los instrumentos de trabajo. En este sentido, obrador y herramientas representaban el capital fijo, constituían el patrimonio estable que garantizaba al maestro la autonomía profesional y lo situaban además un paso por delante de sus empleados, porque si bien la posesión de herramientas no era sinónimo de autonomía, para establecerse como trabajador independiente era necesario disponer de un local propio, invertir en la compra de material e inmovilizar un capital costoso, especialmente para los maestros jóvenes tras haber superado ya un examen de maestría bastante fatigoso⁴⁶. El artesano autónomo producía, contrataba y vendía el resultado material de su esfuerzo, tal vez sólo ofrecía un determinado servicio al cliente, quien conforme a unas cláusulas acordadas previamente adquiriría el producto acabado o simplemente lo encargaba proporcionando al artesano la materia primera escogida y adquirida por él previamente.

Conclusiones

La representación de la Sagrada Familia en el taller de San José fue utilizada en la Edad Media como una imagen que trasladaba los momentos más íntimos y enternecedores

⁴⁴ GROHMANN, Alberto (2003): p. 138.

⁴⁵ BIANCHI, M^a Luisa y GROSSI, M^a Letizia (1999): vol. II, pp. 29-31. En los primeros decenios del siglo XV se observa una gran regularidad tanto desde el punto de vista urbanístico como de la tipología constructiva. El catastro de Florencia de 1427 es rico en descripciones de talleres, claramente identificados por sus características y por la función a la que se destinaban.

⁴⁶ DEGRASSI, Donata (1998): 27-28. Al finalizar el periodo de aprendizaje era frecuente recompensar al discípulo con la entrega de una serie de herramientas básicas del oficio, para que pudiese abruse camino y contratarse como oficial. De este modo, la posesión de herramientas no garantizaba una independencia laboral.

de la infancia de Jesucristo. Haciéndose eco de los datos aportados en los Evangelios, especialmente por la literatura apócrifa, recogen en sus obras las prédicas devotas de su tiempo. Desde la perspectiva teológica, se hacen eco del discurso de las órdenes mendicantes que contribuía además a restaurar la dignidad del trabajo manual del artesano. Frente a los modelos iconográficos que ofrece la pintura gótica de san José atendiendo paciente en las escenas de la infancia de Jesús como la Natividad, la Adoración de los pastores, la Epifanía o la Presentación en el Templo, son escasos los ejemplos que recalcan en la imagen del santo carpintero en su taller. Estas escenas las encontramos en pasajes relativos a la Anunciación y a la Sagrada Familia, en las que los pintores recogen los datos aportados en los Evangelios, en especial por la literatura apócrifa más pródiga en detalles sobre la infancia de Jesucristo. Desde la perspectiva teológica, se hacen eco del discurso de las órdenes mendicantes, que contribuía además a restaurar la dignidad del trabajo manual del artesano.

Rodeado de materiales y herramientas propias del trabajo de carpintería, san José aparece en una actitud activa que sorprende por su decidido dinamismo, que descubre el carácter más decidido del padre nutricio del Niño Dios. En lo que respecta a la producción de los siglos XIV y XV, solo cuatro obras contemplan la figura de san José carpintero en su obrador, los retablos de Marzal de Sax, Robert Campin y Pere Terrencs, a las que se une la ilustración miniada de Jean de Bourdichon. Estas representaciones renovaron el modelo iconográfico. Con ellas la pintura gótica inauguró una tradición iconográfica que se retomaría a principios del siglo XVI en la obra de Miquel Esteve. Habría que esperar a la pintura barroca para que, en el contexto de la Contrarreforma se retomase la escena de san José en su taller en el lienzo de Georges La Tour en 1642, al igual que haría la pintura española del Siglo de Oro⁴⁷.

Para transmitir una escena verosímil, a partir de los datos aportados se aprecia cómo en las cuatro escenas se esbozan con claridad las características del taller de un carpintero del siglo XV. Trasladan con inmediatez las descripciones recogidas en la documentación notarial localizada en los archivos valencianos. La distribución del recinto, las herramientas o los trabajos apenas empezados coinciden con las descripciones de los inventarios notariales en distintas ciudades europeas, entre las que hemos tomado Valencia como referencia por los ejemplos localizados. Al reflexionar sobre el obrador y el ambiente de trabajo del artífice medieval en su taller, Ettore Camesasca recalaba en la estrecha afinidad que documentaba entre los talleres de la Europa medieval, en los que se descubre una similitud que autoriza a hablar de una cierta conciliación tecnológica⁴⁸. A la luz de los escasos ejemplos conservados y de las fuentes literarias, esbozaba el taller como una estancia cuadrangular elevada medio metro respecto a la línea de la calle, dotada de una barandilla de obra o de piedra para delimitar el espacio destinado al cliente y el ámbito estrictamente laboral. Esta afinidad nos permite ampliar el radio de búsqueda para contrastar las noticias recogidas en los inventarios valencianos no solo a retablos hispánicos sino también a representaciones flamencas, francesas e italianas y relacionar así los resultados con las conclusiones de historiadores y arqueólogos medievales.

⁴⁷ Las representaciones de san José obrero han recibido una merecida atención por parte de CIVIL, Pierre (2005).

⁴⁸ CAMESASCA, Ettore (1966): p. 211.

Bibliografía

ANDERSON, Paul (1999): “Francesco Nicolini, falegname et intagliatore in legno, and the Role of Carpenters in Cinquecento and in Seicento in Rome”. En: STIEBNER, Erhardt D.; STIEBNER, Jörg D. (eds.): *Pantheon. Internationales Jahresschrift für Kunst*. München [vol. LVII], pp. 90-103.

ARCINIEGA GARCÍA, Luis (2011): “Evocaciones y ensueños hispanos del Reino de Jerusalén”. En: RODRÍGUEZ, Inmaculada; MÍNGUEZ, Víctor (eds.): *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*. Universitat Jaume I, Castelló, pp. 18-99.

ARRIBA CANTERO, Sandra de (2013): *Arte e Iconografía de San José en España*. Ediciones Universidad de Valladolid, Valladolid.

AVRIL, François (2012): “Quelques propositions sur Bourdichon dessinateur”. En: *Tours 1500. Capitale des arts*, catálogo de la exposición (Tours, 2012). Musée des Beaux-arts, Tours, pp. 253-257.

BENITO Domènech, Fernando (ed.) (1996): *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Museo de Bellas Artes de Valencia – Fundación Central Hispano, Madrid.

BIANCHI, M^a Luisa; GROSSI, M^a Letizia (1999): “Botteghe, economia e spazio urbano”. En: FRANCESCHI, Franco; FOSSI, Gloria (eds.): *La grande storia dell’Artigianato. Il Quattrocento*. Giunti, Florencia, pp. 27-63.

BRUGEROLLES, Emmanuelle; GUILLET, David (1994): *Le dessin en France au XVI^e siècle. Dessins et miniatures des collections de l’École des Beaux-Arts*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París.

CABANES PECOURT, M^a de los Desamparados (2003): “Los primeros establecimientos comerciales de la Valencia cristiana: los obradores (siglo XIII)”. En: *El món urbà a la Corona d’Aragó del 1137 als decrets de Nova Planta. Actas del XVIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Barcelona, Poblet, Lleida, 7-12 de desembre de 2000*. Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 281-290.

CAMESASCA, Ettore (1966): *Artisti in bottega*. Feltrinelli Editore, Milán.

CAMÓN AZNAR, José (1972): “San José en el arte español”, *Goya*, n^o 107, pp. 306-313.

CECCHI, Alessandro (1998): “L’Arte dei Legnaioli in Firenze: gli esordi”. En: VV.AA.: *La grande storia dell’Artigianato. Il medioevo*. Giunti, Florencia, pp. 187-213.

CHÂTELET, Albert (1996): *Robert Campin, le maître de Flémalle. La fascination du quotidien*. Fonds Mercator, Amberes, pp. 305-306.

CIVIL, Pierre (2005): “El artesano y el artista : aspectos de la iconografía de San José”, *Les Cahiers de Framespa*, n^o 1, mis en ligne le 18 juin 2010 [<http://framespa.revues.org/420>. Consulta de 17/4/2017].

COLON, Germà; GARCIA, Arcadi (eds.) (1980): *Furs de València*. Barcino, Barcelona.

DEGRASSI, Donata (1998): *L’economia artigiana nell’Italia medioevale*. Carocci, Roma.

DOMÈNECH I CASADEVALL, Gemma (2001): *Els oficis de la construcció a Girona, 1419-1833. Ofici i confraria. Mestres de cases, picapedrers, fusters i escultors a Girona*, Institut d'Estudis Gironins, Girona.

FALOMIR, Miguel (1994): *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, València.

FRANCESC EIXIMENIS (1330-1409): *Vida e actes de Jesuchrist e d[e] les dignitats e privilegis de nostra dona sancta Maria*. Edición de HAUF, Albert G. (1978): *La "Vita Chisti" de Fr. Francesc Eiximenis como tratado de Cristología para seglares*. Collegio S. Bonaventura, Grottaferrata.

GANDOLFO, Francesco (1983): "Convenzione e realismo nell'iconografia medioevale del lavoro. Lavorare nel medioevo: rappresentazioni ed esempi dall'Italia dei secc. X - XVI". En: *Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale*. L'Accademia Tudertina, Todi, pp. 371-403.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (1981): *Las germanías de Valencia*. Península, Barcelona.

GROHMANN, Alberto (2003): *La città medievale. Storia della città*. Laterza, Roma-Bari.

HAUF, Albert G. (1990): *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena: aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*. Institut de Filologia Valenciana – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.

IZQUIERDO ARANDA, Teresa (2014): *La fusteria a la València medieval (1238-1520)*. Universitat Jaume I, Castelló.

IZQUIERDO ARANDA, Teresa (2016): "La carpintería al servicio de la arquitectura gótica. Aportaciones iconográficas para el estudio de la tecnología aplicada en la obra valenciana", *Goya*, nº 356, pp. 196-209.

LACARRA DUCAY, María del Carmen (1990): "Arte Medieval". En: *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*. Zaragoza, Musea Nostra, pp. 7-62.

LAPEÑA PAÚL Ana Isabel (2008): "Aspectos materiales y espirituales en la vida aragonesa medieval". En: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.): *Arte y vida cotidiana en época medieval*. Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, pp. 223-266

LLOMPART, Gabriel (1979): *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*. Universidad de Barcelona, Secretariado de Publicaciones, Intercambio Científico y Extensión Universitaria, Barcelona.

MARANGONI, Guido (1952): *Storia dell'arredamento (fino al 1500)*. Società Editrice Libreria, Milán.

PANOFISKY, Erwin (1981): *Los primitivos flamencos*. Cátedra, Madrid.

PAYAN, Paul (2006): *Joseph. Une image de la paternité dans l'Occident médiéval*. Aubier, París.

PUYVELDE, Leo van (1968): *La peinture flamande des Van Eyck à Metsys*. Meddens, Bruselas.

RÉAU, Louis (1995): *Iconografía del Arte Cristiano*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RENDERS, Emile, (1931): *La solution du problème Van der Weyden-Flémalle-Campin*. Beyaert, Brujas.

SABATER, Tina (2002): *La pintura mallorquina del segle XV*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.

SOR ISABEL DE VILLENA (1430-1490): *Vita Christi*. Edición de ALMIÑANA VALLÉS, Josep (1992): *Sor Isabel de Villena. Vita Christi*. Ajuntament de València, Regidoria d'Acció Cultural, València.

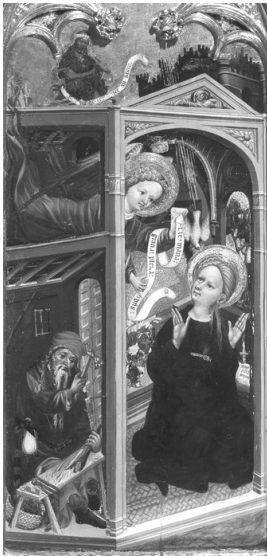


Fig. 1. Marzal de Sax, *Anunciación*, 1393-1410 (detalle). Zaragoza, Museo de Bellas Artes.

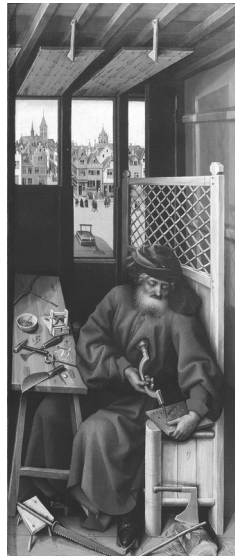


Fig. 2. Robert Campin, *Tríptico de la Anunciación o Tríptico de Mérode*, 1425-1430 (ala derecha). Nueva York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 3. Pere Terrencs o Martí Torner, *Sagrada Familia*, c. 1470 (detalle). Palma de Mallorca, Colección de Villalonga.



Fig. 4. Miquel Esteve, *Sagrada Familia*, c. 1515-1520. Valencia, Museo de Bellas Artes.



Fig. 5. Jean Bourdichon (1457-1521), *Les Quatre États de la Société*. París, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

RUT*

Guadalupe SEIJAS DE LOS RÍOS-ZARZOSA**

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Estudios hebreos y arameos
gseijas@ucm.es

Recibido: 27/2/2017

Aceptado: 5/9/2017

Resumen: El relato se sitúa en la época de los Jueces. Elimélej, Noemí y sus hijos parten de Belén a Moab a causa del hambre. Allí muere Elimélej y sus hijos se casan con dos moabitas, Orfá y Rut. Años más tarde también fallecen los hijos y Noemí decide retornar a su tierra. En el viaje de vuelta le acompaña Rut, quien se niega a abandonarla. Para poder subsistir Rut recoge las espigas que dejan caer los segadores en un campo, cuyo dueño es Boaz, quien la trata con benevolencia. A instancias de Rut, quien acude de noche a la era para pedir su protección, Boaz actúa como “rescatador” (*goel*) y se casa con ella. De este matrimonio nace Obed, el padre de Jesé y el abuelo del rey David. Noemí, que se había quedado sin hijos, se convierte así en la bisabuela del rey David. La historia de Rut no aparece representada en el arte paleocristiano, pero en la Edad Media experimentó un importante desarrollo iconográfico.

Palabras clave: Rut; Noemí; Boaz; *Peregrinatio*; siega; *halitzá* (quitar el calzado); David; Antiguo Testamento; Edad Media.

Abstract: During the time of the Judges, Elimelech, Naomi and her children depart from Bethlehem to Moab because of a famine. There Elimelech dies and his sons marry two Moabites, Orpha and Ruth. Years later also the children die and Naomi decides to return to her land. On the return trip, Ruth, who refuses to leave Naomi, accompanies her. In order to survive, Ruth becomes a gleaner in a field, the owner of which is Boaz, who treats her kindly. At the urging of Naomi, Ruth goes to the field where Boaz sleeps in the middle of the night to ask for his protection. Boaz acts as a “rescuer” (*goel*) and marries her. From this marriage, Obed, father of Jesse and grandfather of King David, is born. Naomi, who had been left without children, became the great-grandmother of King David. The iconographical representation of the book of Ruth does not appear in Early Christian Art but, during the Middle Ages, it developed on a grand scale.

Key words: Ruth; Naomi; Boaz; *Peregrinatio*; harvest; *halitzá* (taking off the shoe); David; Old Testament; Middle Ages.

Atributos y formas de representación

El atributo que caracteriza a Rut es el haz de espigas, de igual manera que Ester es representada con una corona, Judit con una espada o Yael con una maza. Es en la miniatura medieval donde la imagen de Rut cobra más relevancia, de manera que su iconografía y formas de representación están directamente ligadas a este medio artístico en particular.

* La elaboración de este trabajo ha sido posible gracias a la financiación del Ministerio de Economía y Competitividad (proyectos I+D: Transmisión y recepción de la Biblia: textos e iconografía FFI2015-65610-P).

** ORCID: 0000-0003-3673-5060.

Rut aparece o bien como figura aislada o bien formando parte de un ciclo iconográfico de miniaturas con escenas del relato bíblico. Cuando Rut se encuentra sola lo hace dentro de la inicial historiada representada como una figura de cuerpo entero, ataviada siguiendo la moda femenina de la época, con su hijo Obed en brazos o representando a la Iglesia, según la interpretación alegórica.

Como parte de un ciclo iconográfico las escenas del libro de Rut representadas son la *Peregrinatio*, la muerte de Elimélej, el matrimonio de los hijos de Noemí con mujeres moabitas, la muerte de Majlón y Kilión, la separación de Orfá y la adhesión de Rut, la llegada de Noemí y Rut a Belén, Rut espiga entre los segadores, Rut lleva el grano a Noemí, la escena nocturna en la era, la *halitzá* (quitar el calzado), el matrimonio de Rut, el nacimiento del hijo de ambos y Noemí con Obed. No todas ellas, sin embargo, tendrán el mismo desarrollo y algunas sólo aparecen en contadas ocasiones.

• *El viaje a Moab* (Rut 1,1-2)

Más conocido como *Peregrinatio*, es una escena muy frecuente, especialmente en las iniciales. La forma alargada y estrecha de la letra I con la que comienza el texto latino (*In diebus unius judicis*), en ocasiones, obliga al artista a establecer dos niveles: Elimélej aparece en el plano superior y Noemí en el inferior. Es una escena bastante estereotipada. El matrimonio emprende el camino a pie con hatillos y bastones. A menudo van acompañados de sus hijos, que pueden ser de corta edad e ir en brazos o representarse como más mayores o incluso adolescentes.

• *Rut espigando entre los segadores* (Rut 2,1-17)

En esta escena Rut aparece rebuscando tras los segadores de Boaz y suele llevar en brazos un haz de espigas¹. Esta tradición iconográfica se ajusta al texto de Rut 2,6 y es la más extendida. Otras veces Rut porta en sus manos una hoz, lo que significa que también ella estaría segando como en el *Mahzor Tripartito* (Alemania, región del lago Constanza, c. 1322. Londres, British Library, Ms. Add. 22413, fol. 71r) y en la *Biblia historiada de Padua* (Padua, finales del siglo XIV. Rovigo, Accademia dei Concordi, Ms. 212, fols. 39r-45r)², que podría tener su origen en el relato de Flavio Josefo y en *midrashim* tardíos (cf. *infra*). Una variante aparece en la *Biblia Historiada de Guyart des Moulins* (Utrecht, 1340. La Haya, Rijksmuseum Meermanno Westreenianum, Ms. 78D 38I, fol. 157r) donde Rut, de pie, lleva una vara para golpear las espigas y obtener el grano. En otras representaciones Boaz, a pie o a caballo, habla con Rut mientras recoge espigas entre los segadores o se dirige a sus trabajadores.

• *Rut a los pies de Boaz en la era* (Rut 3,6-15)

Siguiendo las instrucciones de Noemí, Rut se embellece antes de acudir de noche a la era donde Boaz pernocta para solicitar su protección. Es un episodio controvertido que ha recibido interpretaciones diversas. En algunos casos prevalece la intención de dejar clara la virtud de Rut. La escena carece de cualquier matiz erótico, para eliminar cualquier

¹ Según la ley hebrea (Levítico 19,9-10) los pobres tenían derecho a recoger las espigas y el grano sobrante en los campos después de haber sido segados, si bien su cumplimiento dependía de la benevolencia del propietario.

² SHALEV-EYNI, Sarit (2005): p. 41.

duda sobre la castidad de sus protagonistas. Rut y Boaz están completamente vestidos y distantes uno del otro. En la *Biblia de Wenceslao* (Praga, 1389-1400. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2759-2764. Vol 2, fol. 31v) un Boaz despierto contempla a Rut dormida a sus pies y completamente ajena a su mirada, mientras en el *Salterio de Munich* (¿Gloucester? Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 835, fol. 104v) se elige el momento de la conversación entre ambos y en la *Biblia historiada de Guyart des Moulins* (París, c. 1372, La Haya, Rijksmuseum Meermanno Westreenianum, Ms.10 B 23, fol.125v) cada uno de ellos duerme recostado en una esquina de una cama³.

Otras veces se incluyen en la escena segadores realizando sus tareas, como si la presencia de otras personas en la cercanía pudiera impedir cualquier tipo de escarceo amoroso. O se representa a continuación el matrimonio entre ambos. Pero hay también otras tradiciones iconográficas que inciden en la ambigüedad del relato bíblico y optan por una representación más realista, donde el encuentro sexual queda de manifiesto y Rut y Boaz aparecen desnudos. En el caso de la *Biblia de Padua* (fol. 44r) la escena se representa como una conversación en el lecho marital, propia de un matrimonio experimentado.

En otros códices el momento elegido es cuando Rut levanta el manto de Boaz, dejando al descubierto sus pies. Se representa así el inicio del episodio, que es menos comprometido: *Biblia del Arsenal* (San Juan de Acre, 1250-1254. París, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5211, fol. 364v) y *Biblia Morgan* (París, c. 1240-1250. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 638, fol. 18r).

· *Boaz entrega a Rut seis medidas de cebada* (Rut 3,15)

En la representación de esta escena hay diferentes tradiciones iconográficas⁴. Rut sostiene su manto en el regazo, donde Boaz deposita el grano (*Biblia Morgan*, fol. 18v), o el manto se deposita en el suelo y en él se echa la cebada (*Biblia Historiada de Guyart des Moulins*, Utrecht, 1430, fol. 157v, y *Biblia historiada de Padua*, fol. 44r) mientras que en el *Mahzor Tripartito* es Boaz quien sostiene una pieza de tela ante Rut.

· *Las negociaciones entre Boaz y el pariente* (Rut 4,1-12)

Ante los ancianos de la ciudad, el pariente renuncia a rescatar a Rut y lo hace mediante el gesto de descalzarse (*halitzá*) para lo cual se quita el zapato. Esta escena se presenta en tres modalidades. En la primera, el pariente se quita el zapato y se lo entrega a Boaz: *Biblia Morgan* (fol. 18v), *Salterio de Múnich* (fol. 104v), *Biblia de Alba* (Maqueda, 1430. Madrid, Palacio de Liria, fol. 373r) siguiendo fielmente lo indicado en el texto bíblico. En la segunda, Boaz descalza al pariente para poder casarse con Rut: *Salterio de Baltimore* (Oxford, 1230-1240. Baltimore, Walters Art Gallery Ms. W.106, fol. 18v), *Biblia moralizada Codex Vindobonensis* (Francia, 1215-1230. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2554, fol. 34v), y en la tercera Rut quita el zapato al pariente. Esta variante se apoya en las *Antigüedades judías* (9,2) de Flavio Josefo, donde Rut, a

³ En una biblia moralizada Boaz está en el lecho durmiendo mientras Rut permanece de pie junto a la cabecera. Cabe dentro de lo posible que la imagen esté determinada por la de la moralización, con la que presenta un paralelismo visual. LOWDEN, John (2000b): p. 148, para quien la explicación de esta escena permanece en el misterio.

⁴ SHALEV-EYNI, Sarit (2005): pp. 43-44.

instancias de Boaz, llega a las puertas de la ciudad y le quita el zapato al pariente⁵: *Biblia historiada flamenca* (Utrecht, siglo XV. Londres, British Library Ms. Add. 38122, fol. 248⁶; y vidrieras de la Sainte-Chapelle de París).

Fuentes escritas

El libro de Rut es uno de los más breves de la Biblia. Junto con Cantar, Eclesiastés, Lamentaciones y Ester conforma los cinco rollos o *meguillot* que se leen en la sinagoga en el marco de una festividad litúrgica concreta. Rut se recita en la fiesta de las Semanas o *Shabuot*. Además, junto con Ester, son los dos únicos libros que llevan por título el nombre de la protagonista del relato, aunque realmente son dos las mujeres que protagonizan el relato: Rut y Noemí. Sobre su datación, la opinión más extendida es que se trata de una obra postexílica, ya que en él se abordan temas propios del regreso del exilio de Babilonia como la relación con la tierra y quién forma parte del pueblo de Israel⁷.

En la literatura patristica encontramos alusiones referidas fundamentalmente a justificar la presencia de Rut en la genealogía de Jesús en Mateo 1,1-16 (cf. *infra*).

En la literatura cristiana medieval los primeros comentarios dedicados por entero al libro de Rut corresponden a Claudio de Turín (c. 824) y a Rábano Mauro (c. 834). Las obras más relevantes son posteriores. La *Glossa ordinaria* (PL 113, cols. 532-540) es de principios del siglo XII, e incluye breves glosas interlineares dentro del texto bíblico así como comentarios de los padres de la Iglesia y de autores posteriores. Son fundamentalmente de sentido alegórico aunque también las hay de carácter histórico. Se trata de un compendio del saber acumulado y utilizado en aquel momento por los teólogos franceses⁸.

Otra obra clásica es la *Historia Scholastica* de Pedro Comestor (m. c. 1179) en la que se da un paso más al incluir la presentación de una historia de la salvación. Si hasta el momento la exégesis medieval estaba dominada mayoritariamente por el sentido alegórico con las *Postillae litteralis in totam Biblia* de Nicolás de Lira (siglo XIV) se produce un cambio significativo, pues este autor defiende el sentido literal del texto. En las *Postillae litteralis in Ruth* muestra su dominio de las interpretaciones cristianas y el conocimiento de la exégesis de algunos rabinos como Rashi.

Entre las fuentes judías, la más antigua corresponde a las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo⁹ conocido historiador judío del siglo I. e.c. Se trata de una reescritura del texto bíblico hebreo en la que el autor introdujo variantes para lograr la aceptación del mundo helenístico. En el caso del libro de Rut (§1.5) el relato es más breve y presenta omisiones significativas, como la eliminación de la mayor parte de los diálogos. Además, introduce glosas explicativas, modifica el orden de algunas secuencias, etc.

⁵ Esta interpretación busca armonizar el relato de Rut con la ley del levirato recogida en Deuteronomio 25,9. También puede aparecer Rut aunque no sea ella quien descalce al pariente.

⁶ Citado así en LEVI D'ANCONA, Mirella (1992): p. 8. El manuscrito no está digitalizado.

⁷ LANOIR, Corinne (2008): p. 526.

⁸ Pueden consultarse los textos en SMITH, Leslie (1996): pp. 9-32. Sobre la exégesis medieval latina del libro de Rut y, en especial de las *Postilla litteralis*, REINHARDT, Klaus (2013). Sobre la abreviatura PL véase la nota 44.

⁹ FLAVIO JOSEFO (1961): pp. 323-326.

El *Targum de Rut* y el *Midrás Rut Rabbá*¹⁰ son las principales obras de la exégesis rabínica relativa a este libro bíblico. La primera es la traducción al arameo del texto hebreo con la incorporación de paráfrasis y material agádico. El *Midrás Rut Rabbá* es un comentario versículo a versículo del libro de Rut. La redacción final de las dos es tardía, aunque su composición se sitúa hacia el siglo VI e.c. A la exégesis rabínica le preocupaba especialmente que una extranjera formara parte del linaje davídico, ya que la ley hebrea prohibía el contacto con los moabitas, razón por la cual se aborda cuándo y cómo se produce su conversión y el papel desempeñado por Noemí. Otra cuestión importante es salvar la pureza de Rut en el encuentro nocturno con Boaz. Rut será en estas obras modelo para la mujer judía por su recato y modestia¹¹. Finalmente, entre los comentarios medievales de autores judíos podemos señalar, entre otros, el de Rashi, judío francés del siglo XI y el de Abraham ibn Ezra¹², nacido en Tudela, a finales del mismo siglo y que vivió hasta bien entrado el siglo XII. El comentario del primero se apoya en las fuentes rabínicas mientras que el del segundo, que apenas las utiliza, basa su exégesis en la gramática y en la racionalidad.

Extensión geográfica y cronológica

La primera referencia a imágenes del libro de Rut data de comienzos del siglo V cuando Paulino de Nola encargó la construcción de una nueva basílica en la localidad de Nola (Italia). El pórtico fue decorado con frescos que representaban distintas escenas bíblicas, entre ellas las de Rut y Orfá. Sin embargo, los frescos no se han conservado y sabemos de su existencia tan solo a través de fuentes escritas¹³. La representación del libro de Rut cae en el olvido en el periodo paleocristiano¹⁴ y apenas aparece en los manuscritos iluminados carolingios.

Las imágenes más antiguas medievales corresponden a la tradición oriental de los Octateucos bizantinos, que recogían el texto de los ocho primeros libros de la Biblia siguiendo el orden de las versiones latinas: Pentateuco, Josué, Jueces y Rut. Eran códices dotados de una rica decoración que, en el caso del libro de Rut, se reducen a dos escenas, normalmente Rut espigando en el campo de Boaz y Rut y Boaz. Las figuras son naturalistas, aparecen en primer plano y con fondos arquitectónicos convencionales.

De entre las ilustraciones occidentales más antiguas cabe señalar la Biblia catalana de San Pedro de Roda (Cataluña, siglo XI. París, BnF, Ms. 36 Latin 6^{I-IV}). Al final del último folio del vol. 1 (110v) encontramos una pequeña miniatura a tinta sin marco debajo de la tercera columna, que corresponde al final del libro de Jueces, representando la primera escena del libro bíblico que inicia el segundo volumen: Elimélej, Noemí y sus dos

¹⁰ Traducción española del *Targum de Rut* en DÍAZ MERINO, Luis (1983) e inglesa del *Midrás Rut Rabbah* en RABINOWITZ, Louis (ed.) (1939).

¹¹ Para una visión de conjunto de la exégesis rabínica sobre el libro de Rut véase SEIJAS, Guadalupe (2011); para una presentación de los textos más significativos, BEATTIE, David Robert George (1977). Una aproximación detallada de la literatura rabínica puede verse en los capítulos 10 al 14 en SEIJAS, Guadalupe (dir.) (2014).

¹² Los comentarios de Rashi están editados y traducidos al inglés por ROSENBERG, A.J. (1992), pp. 1-33 y el comentario de Abraham ibn Ezra ha sido editado y traducido por AZCÁRRAGA, M^a Josefa (ed. y tr.) (2008).

¹³ DAVIS-WEYER, Caecilia (1996): pp. 17-18.

¹⁴ GOOSEN, Louis (2006): p. 231.

hijos (Rut 1,1-2). En el primer folio del siguiente volumen y encima de la primera columna, de nuevo una pequeña miniatura que representa el desenlace de la historia: el matrimonio de Boaz y Rut (Rut 4,13). De esta forma, quedan representados el comienzo y el final de la historia.

En el siglo XII, algunas escenas del libro de Rut aparecen en Biblias románicas monumentales como la *Biblia de Admont* (Salzburgo, c. 1140. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex B 2701, fol. 105v), y la *Biblia de Lambeth* (Canterbury, c. 1140-1150. Londres, Lambeth Palace Library, Ms. 3, fol. 130r). Sin embargo, será a partir del siglo XIII donde encontraremos un mayor desarrollo iconográfico. En Francia las biblias moralizadas destacan con brillo propio, códices ricamente decorados que reproducen con imágenes el relato bíblico con un elevado número de escenas junto a la representación visual de su interpretación. Del mismo periodo son las vidrieras de la Sainte-Chapelle de París y otras dos biblias muy significativas, la *Biblia del Arsenal* y la *Biblia Morgan*.

De los códices hebreos medievales, es en los *mahzorim* o libros de oraciones donde encontramos imágenes del libro de Rut. Son manuscritos asquenazíes datados a mediados del siglo XIII, *Mahzor de Worms*¹⁵ (Jerusalén, The National Library of Israel, Ms. 4º 781/1) y a comienzos del siglo XIV, *Mahzor Tripartito*.

No es muy frecuente encontrar imágenes de Rut en los salterios. Sin embargo, de esta época podemos mencionar dos salterios ingleses del siglo XIII, el *Salterio de Múnich* y el *Salterio de Baltimore*, también conocido como *Salterio de William de Brailles*, de cuyo taller procede, y otro del XIV, el *Salterio de la reina María* (Londres o Westminster, 1310-1320. Londres, British Library, Ms. Royal 2.B.VII, fols. 47r-v) que incluyen miniaturas de la primera parte del relato¹⁶.

A partir del siglo XIV en el *Speculum Humanae Salvationis* Noemí aparece sola o acompañada de Rut y Orfá como prefiguración de María que sufre ante su hijo muerto. También de esta época son las miniaturas de Rut en biblias de lujo con una gran riqueza decorativa, cuyas miniaturas ilustran las páginas del códice y que se encargan en distintos lugares de Europa. Podemos citar, por ejemplo, la *Biblia de Wenceslao*¹⁷ (Praga, 1389-1400) y la Biblia de *Borso d'Este*¹⁸ (Módica o Ferrara, 1455-1461. Biblioteca Estense de Modena, Ms. V.G.12-13 (lat. 422-423), fols. 109v-111r). En Italia sobresale la *Biblia historiada de Padua* una obra excepcional, que reproduce en 46 escenas la totalidad de la narración bíblica, conformando un relato visual completo y único. En España, la biblia más destacada es la *Biblia de Alba*, que fue encargada a Rabí Mosé de Arragel (Guadalajara, 1422-1430) y contiene varias miniaturas relativas a este libro bíblico. Se trata de una versión castellana que traduce el texto hebreo con glosas explicativas que incorporan interpretaciones judías y cristianas.

En el Renacimiento, la representación iconográfica de Rut es poco significativa. Aunque continúa en periodos posteriores, será en el siglo XX cuando sea objeto, de nuevo, de renovada atención.

¹⁵ Aunque las escenas relativas a Rut corresponden a añadidos posteriores del siglo XV.

¹⁶ El interés de este salterio por las historias de mujeres bíblicas es muy notable. Aunque muchas de ellas aparecen en su faceta de madres, no es así en el caso de Rut, donde se presenta como mujer decidida y resuelta.

¹⁷ WALTHER y WOLF, Norbert (2003): pp. 242-248.

¹⁸ Ibid., pp. 332-335.

Soportes y técnicas

La imagen de Rut en la Edad Media está íntimamente asociada a los manuscritos iluminados. Fundamentalmente aparece en las miniaturas de códices diversos: biblias (monumentales, moralizadas, historiadas...), obras destinadas al rezo privado (salterios), comentarios y obras de estudio (*Glossa ordinaria*, la *Historia Scholastica* de Pedro Comestor, las *Postillae litteralis* de Nicolás de Lira) y en obras de lectura tipológica (*Speculum Humane Salvationis*¹⁹ y *Concordantie Charitatis*).

Sin embargo, no suele aparecer en otros códices tales como libros de horas o *Biblias Pauperum* y es llamativa su ausencia en el *Hortus Deliciarum* donde hay imágenes de un elevado número de mujeres bíblicas.

Fuera del libro, el otro soporte empleado son las vidrieras. Fundamentalmente contamos con el ciclo de las vidrieras de la Sainte-Chapelle (1248) aunque también existe una representación de Obed en la catedral de Canterbury (siglo XII), formando parte de una serie de cuarenta y tres vidrieras de los antepasados de Jesús.

A partir del Renacimiento se emplea una mayor variedad de soportes y técnicas como óleo sobre tabla, esculturas de bulto redondo, relieves en coros y sagrarios.

Precedentes, transformaciones y proyección

Hasta la Edad Media el libro de Rut no suscita especial interés, tal vez debido a la poca atención que recibe por parte de los Padres de la Iglesia.

Las miniaturas pueden ser independientes, es decir, en cada página una de ellas ilustra el texto de Rut, o pueden formar parte de conjuntos iconográficos donde las viñetas aparecen una a continuación de otra, lo que permite una lectura visual sin interrupciones. Ejemplos de la primera modalidad son la *Biblia de Wenceslao*²⁰ y la *Biblia de Borso d'Este*, otra biblia ricamente decorada, cuyas viñetas representan escenas del comienzo, desarrollo y desenlace de la historia²¹. Por el contrario, las miniaturas de la *Biblia de Alba* se concentran en los últimos episodios²², que corresponden a la resolución del conflicto.

En la segunda modalidad la disposición de las viñetas adopta patrones diversos. En algunos códices todas las miniaturas, que no suelen superar la cifra de seis, aparecen en la primera página. Pueden concentrarse en la inicial "I", que alberga varios episodios cuando ocupa todo el lateral del folio, estar dispuestas en forma de L en los márgenes o configurar un panel enmarcado por un recuadro. Las imágenes crean un resumen visual que anticipa

¹⁹ Algunos casos de xilografía aparecen en el *Speculum Humanae Salvationis*. Las miniaturas pueden estar realizadas en tinta y posteriormente coloreados o en gris.

²⁰ La *Peregrinatio* aparece en la inicial (fol. 29r), en el siguiente folio hay una miniatura doble con Boaz hablando a Rut mientras siega en el plano superior y, en el inferior, comiendo con los segadores (fol. 30r) y, por último, Boaz y Rut acostados en la era (fol. 31v).

²¹ En el primer folio aparecen tres miniaturas independientes: la muerte de Elimélej, el matrimonio de los hijos con mujeres moabitas y la muerte de los hijos de Noemí (fol. 109v), Rut espigando aparece en el siguiente (fol. 110r) y finalmente, Rut recibe el grano de Boaz después de haber pasado juntos la noche (fol. 110v).

²² La escena nocturna en la era, las negociaciones con el pariente (ambas en el fol. 373r), y Obed y Noemí en el fol. 373v. El código, además, contiene un dibujo en líneas negras un tanto toscas, procedente de una mano distinta, con Noemí, Rut y Orfá en la escena de la despedida (fol. 370r), que posiblemente fuera un añadido posterior.

los episodios principales del texto que viene a continuación. En otros códices el número de escenas puede llegar a catorce, un hecho significativo por cuanto el libro de Rut consta tan solo de cuatro capítulos. El *Salterio de Múnich*, con doce episodios, seis por folio, describe pictóricamente el relato bíblico de forma esquemática a través de escenas poco desarrolladas. El relato visual resultante es más evocador y permite establecer relaciones de causa-efecto entre ellos. En cambio, en otros códices las escenas hacen gala de un mayor detalle y de un dinamismo que engarza los distintos momentos del relato en un *continuum* narrativo, como en la *Biblia Morgan* y, de manera especial, en la *Biblia historiada de Padua*.

Con frecuencia estos relatos visuales tienen como punto de partida la escena de la *Peregrinatio*, cuyo precedente más antiguo se remontaría a comienzos del siglo XII. Pero también coexisten otras tradiciones iconográficas. En algunos códices la primera miniatura representa la adhesión de Rut a Noemí (Sainte-Chapelle, *Biblia Morgan*, algunas biblias moralizadas)²³ o a Rut espigando entre los trabajadores de Boaz (*Salterio de Baltimore*).

Con toda probabilidad, las Biblias moralizadas son el intento más ambicioso de decoración de códices en la Edad Media. John Lowden (2000a y b) ha estudiado con rigor y detalle la representación y exégesis del libro de Rut en siete Biblias moralizadas²⁴. Las escenas aparecen en medallones, semejantes a las vidrieras de la Sainte-Chapelle, excepto en las dos más tardías donde las imágenes se insertan en escenas cuadradas o rectangulares. El objetivo es que el lector pueda establecer un vínculo entre las escenas bíblicas y las moralizadas. En estas últimas se refleja la interpretación del texto bíblico en función de la interpretación alegórica imperante y los problemas de la sociedad del momento: herejías, usura, la compleja relación con los judíos, las órdenes mendicantes, etc. Las imágenes actúan como una ventana abierta que permite asomarse al París del siglo XIII. Los ciclos de las Biblias moralizadas oscilan entre ocho y catorce escenas²⁵, algunas de las cuales no cuentan con tradición iconográfica previa como, por ejemplo, el hambre en los días de Elí²⁶, la primera viñeta en cinco de ellas²⁷. Por otra parte, no todas las biblias moralizadas siguen la misma tradición iconográfica en cada escena. Por citar un ejemplo, en la representación de la muerte de los hijos de Noemí, los cadáveres pueden

²³ La salida de Moab, que conlleva la separación de Orfá y la adhesión de Rut a Noemí, se representa con mayor frecuencia a partir del siglo XII. A veces simplemente aparecen las tres figuras femeninas reflejando su decisión a través de la dirección de sus rostros. SEIJAS, Guadalupe (2015a): pp. 166-176.

²⁴ Cinco son del siglo XIII, entre ellas la *Biblia de San Luis* (Francia, c. 1220-1230) y el *Codex Vindobonensis* (Francia, 1215-1230). Las dos restantes son de mediados del siglo XIV y de comienzos del XV. Para la descripción de los manuscritos LOWDEN, John (2000a).

²⁵ Junto a las escenas habituales ya mencionadas y la que se acaba de citar, aparecen también la llegada a Belén de Rut y Noemí, y Rut regresa a Noemí llevando el fruto de su trabajo. A diferencia de lo que es habitual, en estas biblias se dedican dos escenas distintas para la siega, una para Rut espigando entre los segadores y otra para la conversación entre Rut y Boaz. En cambio, falta el episodio en el que, tras pasar juntos la noche, Rut recibe de Boaz seis medidas de grano, pasándose directamente a la escena de quitarse el zapato.

²⁶ Basándose en las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo y en la *Historia Scholastica* de Pedro Comestor, LOWDEN, John (2000b): p. 12.

²⁷ Las que solo tienen ocho escenas empiezan en lo que corresponde a la escena sexta en las demás: Orfá regresa a Moab y Rut se queda con Noemí.

estar en un mismo lecho en posturas encontradas o, por el contrario, juntos con los cuerpos en paralelo y puede aparecer Noemí junto a sus nueras o estar ausente de la escena²⁸.

Contemporáneo de las biblias moralizadas del siglo XIII son las vidrieras de la Sainte-Chapelle²⁹ de París (1248) que también incluyen varias escenas del libro de Rut. Siete de ellas se encuentran en el rosetón superior de la vidriera cuarta (L) dedicada al libro de Josué y dos más en el centro de los rosetones inferiores. El conjunto iconográfico no ocupa su lugar natural, que debería ser a continuación del libro de Jueces. Este hecho puede interpretarse como una originalidad del programa iconográfico en el que Rut se presentaría como anticipo de la descendencia que desembocaría en Jesé y en la casa de David³⁰.

Con un color intenso, en el que predomina el azul en los fondos y el rojo en los entramados y con unos esquemas compositivos sencillos, estas vidrieras no solo decoran sino que también educan por medio de las imágenes. La conexión con las biblias moralizadas se percibe claramente en la escena nocturna en la que, al igual que en la *Biblia de San Luis* (París, 1226-1234. Tesoro de la catedral de Toledo; Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.240, vol. 1, fol. 96r)³¹ cada uno de ellos se encuentra en lechos separados y paralelos, con la mano de Boaz sobre su manto, que cubre parcialmente a Rut. Se trata de una escena de interior, con arcos en la de la Sainte-Chapelle y con un dosel que hace las veces de tienda en la *Biblia de San Luis*, y en ambos casos pende una lámpara. A diferencia de las biblias moralizadas, en las que se establece una estrecha relación con el texto que acompaña a las imágenes, en estas vidrieras el mensaje se transmite exclusivamente a través de las imágenes.

La *Biblia historiada de Padua* o *Biblia historiada de Rovigo*³² de finales del siglo XIV reproduce en cuarenta y seis viñetas un completo relato visual de la historia de Rut (39r-45), que el lector puede seguir sin necesidad de recurrir al texto³³. La peculiaridad de las escenas reside en la contextualización del relato bíblico. Los protagonistas, Rut, Noemí y Boaz, son ciudadanos paduanos que visten, viven, celebran y sufren de la misma

²⁸ LOWDEN, John (2000b): pp. 58-63.

²⁹ Para una descripción de esta vidriera AUBERT, Marcel (1959): pp. 142-157.

³⁰ La lectura ha de hacerse de abajo a arriba y se representan los episodios de los segadores en el campo de Boaz, Boaz habla con Rut y en paralelo otra escena agrícola; Rut acude junto a Boaz por la noche frente a la escena de la *halitzá* y en la parte superior Boaz, Rut y Obed. En el centro de la roseta se representa el banquete nupcial donde los jóvenes esposos y dos acompañantes están tras una mesa con copas. En el centro del rosetón inferior de la izquierda están Rut y Orfá y en el de la derecha, Noemí que sentada en una silla parece dirigirse a sus nueras. De manera que se perciben dos ejes horizontales y uno vertical. Este último pone en relación el comienzo del relato visual (Noemí insta a sus nueras a que regresen a Moab) con el desenlace final (el nacimiento de Obed) y en medio una escena rural que remite al contexto del relato. La *Peregrinatio* y los sucesos que desembocan en el regreso de Noemí a Belén se silencian.

³¹ Entre otras biblias moralizadas, LOWDEN, John (2000b): pp. 144-145.

³² El código está dividido en dos partes. La que se encuentra en Rovigo comprende Génesis y Rut y la que se conserva en Londres (British Library, Ms. Add. 15277) de Éxodo a Josué. Esta parte está digitalizada y accesible en el siguiente enlace http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_15277_fs001r (acceso 31/1/2017). Para la reproducción del manuscrito de Rovigo véase BAGATIN, Pier Luigi (2009): pp. 192-219. Una valoración de esta Biblia puede verse en SEIJAS, Guadalupe (2015b).

³³ En cada página suele haber cuatro miniaturas, aunque, dependiendo del tamaño de las mismas pueden ser tres o incluso dos. Las imágenes están dibujadas a lápiz con la técnica de grisalla y después coloreadas con témpera.

forma que los destinatarios de las imágenes. Las imágenes reproducen en detalle las costumbres y usos del Trecento italiano³⁴. El elevado número de escenas permite incluir aspectos no representados con anterioridad e innovadores en relación al texto bíblico. Escenas inéditas son el momento en el que Noemí reúne en su alcoba a Rut y Orfá y les comunica su intención de regresar a Belén (fol. 41r) o Rut bañándose en una tina asistida por Noemí y Rut mirándose ante un espejo atendiendo las indicaciones de su suegra (fol. 43v) que ilustran el pasaje de Rut 3,1. No hay tradición iconográfica previa de estas escenas, como tampoco la hay de la cena de Boaz antes de ir a la era (fol. 43v)³⁵. De esta manera, el pasado del relato bíblico y el presente del lector se fusionan en un mismo tiempo y espacio, produciéndose una actualización del relato bíblico.

Si las biblias moralizadas representan el texto y lo visualizan en clave alegórica e interpretativa, en el caso de la *Biblia de Padua* encontramos una adaptación del relato al momento contemporáneo de la realización del texto. Rut, Noemí y Boaz son personajes caracterizados en el Trecento italiano, cuyas bodas, entierros y demás ritos y costumbres son similares a las de la época.

Dentro de la iconografía medieval, también hemos de incluir la iconografía judía. Rut es mucho menos representada que otras heroínas bíblicas como Ester. Aún así, este libro, asociado a la festividad de *Shabuot* o Semanas, aparece en algunas iluminaciones que decoran los *mahzorim*, libros de oraciones o devocionarios para las festividades judías y sábados, en la sección correspondiente a dicha festividad. El más significativo es el *Mahzor Tripartito*, un manuscrito asquenazí procedente del sur de Alemania datado hacia el año 1320 (fol. 71r). Puesto que en hebreo no existen letras mayúsculas, es la primera palabra del texto (*wayehi*) la que equivale a la inicial³⁶. En la miniatura se reproducen con colores vivos cuatro escenas fusionadas en una sola, que se leen de derecha a izquierda: Rut declara su fe en el Dios de Noemí alzando las manos; Rut recoge espigas en el campo de Boaz entre los segadores; Rut siega con una hoz en la mano y, finalmente, Boaz sujeta una cesta con el grano para entregársela a Rut. Al igual que la mayoría de las mujeres, Rut es representada con cabeza de animal. Es un elemento característico de los manuscritos asquenazíes de los siglos XIII y XIV que representaba de esta forma los rostros humanos, tal vez para no ser acusados de idolatría³⁷.

El *Mahzor de Worms* (fol. 221r), es considerado uno de los manuscritos hebreos iluminados más bellos. Las escenas del libro de Rut son dibujos realizados en una tinta verdosa y muy clara, lo que dificulta su identificación. Se encuentran en una serie de folios que fueron añadidos a mediados del siglo XV. Dos escenas aparecen combinadas junto al *álef* inicial, la primera letra de la palabra אֵדִיר con el que comienza un poema sinagogal correspondiente al segundo de día de la festividad de *Shabuot*. A la derecha aparece Boaz que sujeta una vara con la que apunta a un campo donde dos mujeres están

³⁴ Así, el fallecimiento de Elimélej se representa con cuatro escenas: el cadáver en su lecho, el entierro, el consuelo de Noemí por parte de sus hijos y la visita de amigos y vecinos (fol. 39r-v). De forma similar se representan las muertes de Majlón y Kilión. La boda de los dos hijos emplea otras cinco miniaturas: ceremonia, baile, banquete y consumación del matrimonio de cada hijo (fols. 39v, 40r-v).

³⁵ Sobre la posible influencia judía en la representación iconográfica de la *Biblia de Padua*, SHALEV-EYNI, Sarit (2005): pp. 43-52.

³⁶ Aunque la primera letra de una palabra puede escribirse de mayor tamaño.

³⁷ SHALEV-EYNI, Sarit (2005): n. 21. Esta cuestión sigue siendo objeto de discusión ya que también hay muchas representaciones humanas en manuscritos asquenazíes y en algunos sefardíes.

recogiendo gavillas y una mujer, probablemente Rut está recogiendo mazorcas de maíz en una gran cesta³⁸. A la derecha de Boaz dos trabajadores señalan a Rut, a la que se le ha permitido espigar en el campo. En la parte izquierda superior Noemí contempla la escena y a su derecha un edificio con una ventana grande, de la que surge una mano con una pala llena de grano, posiblemente una alusión a las seis medidas de cebada. La segunda escena se sitúa dentro del brazo derecho de la letra *álef*, y es un retrato de Moisés de medio cuerpo llevando las Tablas de la Ley³⁹. Las escenas representadas han sido elegidas en función del significado de la festividad. De una parte es una celebración de carácter agrícola que rememora la entrega de las primicias en el templo de Jerusalén, razón por la cual los episodios representados corresponden a escenas de la siega. De otra, se conmemora que Dios entregó a Moisés las tablas de la Ley. Ambos elementos aparecen representados al comienzo del poema.

La *Peregrinatio*, una de las escenas más usuales en la Edad Media, deja de representarse a partir del Renacimiento. Las escenas de duelo y de lamento de Noemí ante la muerte de Elimélej y sus hijos también aparecen con cierta frecuencia y adquieren un mayor protagonismo en el siglo XIV al incluirse en las imágenes que ilustran el *Speculum Humane Salvationis*. Escenas relativas a la siega son también habituales, no sólo en la Edad Media sino en todas las épocas. Especial desarrollo encuentran en la *Biblia Morgan*, donde se describe con detalle las actividades agrícolas de la vida rural y se incluyen dos escenas meramente descriptivas donde los segadores amontonan las gavillas (fol. 17v) y aventan la parva (fol. 18r) sin que aparezcan Rut o Noemí. A partir del Renacimiento, servirá de pretexto para pintar paisajes y naturalezas (Nicolás Poussin, *El verano*, 1660-1664, París, Musée du Louvre)⁴⁰ o escenas realistas y agrícolas (Jean-François Millet, *Las espigadoras*, 1857, París, Musée d'Orsay).

Tampoco este libro es especialmente significativo en el Renacimiento⁴¹ aunque Miguel Ángel incluye a Rut en el programa iconográfico de los frescos de la Capilla Sixtina. Mayor relieve alcanza en la pintura holandesa del siglo XVII (Rembrandt, Fabritius, Aert de Gelder), donde Rut se presenta como modelo de la adhesión a la Reforma protestante⁴², y entre los pintores pre-rafaelitas (Morris, Burne-Jones) del siglo XIX. Desde el siglo XX, Rut ha recibido una mayor atención, parejo a la exégesis contemporánea, en las que adquiere mayor importancia la estrecha relación entre Rut y Noemí (Chagall, He Qi, Syzk, Steinhart)⁴³. Junto a ellos, también hay que mencionar en periodos más recientes la representación de Rut en estampas, sellos de correos e incluso cómics.

A modo de conclusión se puede decir que, en la Edad Media, la representación del libro de Rut adquiere un protagonismo que solo en raras ocasiones vuelve a recuperar. Su

³⁸ Aparece también aquí la cesta, que podría formar parte de una tradición iconográfica centroeuropea empleada en los manuscritos asquenazíes y en algún otro no judío.

³⁹ Para la descripción de las escenas COHEN-MUSHLIN, Aliza (1985): p. 94; sobre los añadidos al *Mahzor*, BEIT-ARIÉ, Malachi (1985): pp. 18-19.

⁴⁰ También conocido como Rut y Boaz, que forma parte de la serie *Las cuatro estaciones*.

⁴¹ Para la representación de Rut a partir del Renacimiento, O'KANE, Martin (2010): pp. 136-145 y YEBRA, Carmen (2011): pp. 44-51.

⁴² En cambio, en la tradición católica la atención recae en otras heroínas como Ester, Judit o Yael.

⁴³ Sobre la evolución de esta escena véase SEIJAS, Guadalupe (2015).

iconografía está casi exclusivamente vinculada a los manuscritos de carácter religioso, ya sean biblias u otro tipo de obras que se derivan de ella. Los códices que incluyen más miniaturas están escritos en latín o en lenguas vernáculas como las biblias moralizadas y las biblias historiadas. En el centro de Europa coexisten la iconografía cristiana y judía de este libro bíblico.

Prefiguras y temas afines

En la literatura patristica, Rut aparece como tipo de la Iglesia de los Gentiles, esto es, de aquellos que reconocen la verdad del Evangelio sin ser judíos, y Boaz, como prefigura de Cristo. Esta interpretación es mencionado por Orígenes en su *Catena in Rut* (PG 12, col. 989)⁴⁴, Ambrosio de Milán en el *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*, Libro III §30 (PL 25, cols. 1601-1602), Juan Crisóstomo en las *Homilías sobre el Evangelio de Mateo* III, 4 (PG 57, cols. 35-36) e Isidoro de Sevilla en el comentario a Rut 9,1-2 incluido en las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento* (PL 83, cols. 390-391). Esta prefiguración continúa entre los exégetas de la baja Edad Media.

En sus comentarios al libro de Rut Rábano Mauro y Claudio de Turín identifican a Noemí con la Sinagoga, pues en su condición de viuda se la equipara con aquellos que no reconocen a Cristo. Para Rábano Mauro Rut es imagen de los cristianos que provienen del paganismo y Orfá de los cristianos que provienen del judaísmo; mientras que para Claudio de Turín Rut es símbolo de las naciones ya que al dejar a su pueblo, abandona la idolatría para seguir a Cristo, mientras que Orfá al regresar a su tierra se mantiene en la idolatría.

Las espigas, atributo que acompaña a Rut, aluden al pan y, por ello Rut también ha sido considerada como prefiguración de la Eucaristía.

En el siglo XII la devoción a la Virgen cobra fuerza y los textos del Antiguo Testamento empiezan a ser interpretados en clave mariológica. La relación entre ambos personajes femeninos aparece reflejada en la obra de Godofredo, Abad de Admont (PL 174, col. 1026, §568) donde presenta a Rut como prefiguración de la Virgen María.

En el *Speculum Humane Salvationis* es Noemí la figura femenina que se pone en relación con María. En el capítulo XXV (dependiendo de los manuscritos puede ser el XXVI) el sufrimiento de la Virgen que baja a su hijo muerto de la cruz con gran dolor se pone en relación con tres escenas del Antiguo Testamento que se interpretan como prefiguraciones: la angustia de Jacob cuando ve la túnica de José empapada en sangre lo que le hace pensar que su hijo ha muerto (Génesis 37,31-35); la pena de Adán y Eva por la muerte de Abel (Génesis 4) por el que lloran cien años, y Noemí, sola o acompañada por sus nueras, que manifiesta su gran pesar por el fallecimiento de sus hijos. El sufrimiento experimentado por estos padres y madres –Jacob, Adán y Eva y Noemí– anticipan el llanto de María por su hijo muerto en la cruz.

Selección de obras

- Boaz se dirige a Rut entre los segadores. *Biblia de San Pedro de Roda* (Cataluña), siglo XI. París, BnF, Ms. 36 Latin 6¹, fol. 110v.

⁴⁴ Con las abreviaturas PG y PL nos referimos respectivamente a *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca* y *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina* editados por MIGNE, Jacques-Paul.

- Boaz acepta a Rut. *Biblia de San Pedro de Roda* (Cataluña), siglo XI. París, BnF, Ms. 36 Latin 6^{II} fol. 1r.
- Inicial de Rut. *Biblia de Vivien* o *Biblia de Carlos el Calvo*, Tours (Francia), 846. París, BnF. Ms. Par. Lat. 1, fol. 88v.
- Inicial de Rut. *Biblia Stavelot*, Lieja (Bélgica), 1093-1097. Londres, British Library, Ms. Add. 28106, fol. 92v.
- *Biblia de Admont*, Salzburgo (Austria), c. 1140. Viena, ÖNB, Codex B 2701, fol. 105v.
- *Biblia de Lambeth*, Canterbury (Inglaterra), c. 1140-1150. Londres, Lambeth Palace Library LPL, Ms. 3, fol. 130r.
- Historia de Rut. *Biblia moralizada* (Francia), 1215-1230. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, fols. 63v-64r; 34v.
- Historia de Rut. *Biblia de San Luis*, París (Francia), 1226-1234. Toledo, Tesoro de la catedral de Toledo; Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.240, vol. 1, fols. 93v-96r.
- Historia de Rut. *Biblia Morgan* o *Biblia de los Cruzados*, París (Francia), c. 1240-1250. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 638, fols. 17r-19r.
- Historia de Rut. *Biblia del Arsenal* (San Juan de Acre⁴⁵), 1250-1254. París, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5211, fol. 364v.
- Historia de Rut. *Salterio de Múnich*, ¿Gloucester? (Inglaterra), siglo XIII. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 835, fol. 104r-v.
- Historia de Rut. *Salterio de Baltimore*, Oxford (Inglaterra), 1230-1240. Baltimore, Walters Art Gallery Ms. W.106, fol. 18r-v.
- Historia de Rut. Vidrieras de la Sainte-Chapelle, París (Francia), 1248.
- Historia de Rut. *Salterio de la reina María*, Londres o Westminster (Inglaterra), 1310-1320. Londres, British Library, Ms. Royal 2.B.VII, fol. 47r-v.
- *Mahzor Tripartito*, región del lago Constanza (Alemania), c. 1322. Londres, British Library, Ms. Add. 22413, fol. 71r.
- Historia de Rut. *Biblia de Clemente VII*, Nápoles (Italia), 1330-1350. Londres, British Library, Ms. Add. 47672, fol. 97v.
- Historia de Rut. *Biblia de Hamilton*, corte de Nápoles (Italia), mediados del siglo XIV. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3, fol. 92r.
- Rut y Boaz de noche en la era. *Biblia historiada de Guyart des Moulins*, París (Francia), c. 1372. La Haya, Rijksmuseum Meermanno Westreenianum, Ms.10 B 23, fol. 125v.
- Historia de Rut. *Biblia historiada de Padua*, ¿Padua? (Italia), finales del siglo XIV. Rovigo, Accademia dei Concordi, Ms. 212, fols. 39r-45r.

⁴⁵ Perteneciente al Reino cruzado de Jerusalén.

- *Biblia de Wenceslao*, Praga (Chequia), 1389-1400. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2759-2764, vol 2, fols. 29r-31v.
- Noemí, Rut y Orfá se lamentan por la muerte de sus maridos. *Speculum Humanae Salvationis*, ¿Alemania?, siglo XV. La Haya, Rijksmuseum Meermannno Westreenianum, Ms. 10C 23, fol. 30r.
- *Biblia Historiada de Guyart des Moulins*, Utrecht (Países Bajos), 1430. La Haya, Rijksmuseum Meermannno Westreenianum, Ms. 78D 38I, fols. 156r-158r.
- *Biblia de Alba*, Maqueda (Toledo, España), 1430. Madrid, Palacio de Liria, fols. 370r y 373r-v.
- Rut y Noemí regresan a Belén. *Speculum Humanae Salvationis*, Colonia (Alemania), c. 1450. La Haya, Rijksmuseum Meermannno Westreenianum, Ms. 10 B 34, fol. 27r.
- *Biblia de Borso d'Este*, Ferrara o Módena (Italia), 1455-1461. Módena, Biblioteca Estense, Ms. V.G.12-13 (lat. 422-423), fols. 109v-111r.
- Escenas de Rut en la siega. *Mahzor de Worms*, valle del Rhin, mediados del siglo XV. Jerusalén, The National Library of Israel, Ms. 4º 781/1, fol. 221r.

Bibliografía

AUBERT, Marcel (1959): *Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris*. Caisse Nationale des Monuments Historiques, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, París.

AZCÁRRAGA, M^a Josefa (ed. y tr.) (2008): *El comentario de Abraham ibn Ezra al libro de Rut*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

BAGATIN, Pier Luigi (2009): *Mecenatismo in Polesine: 1500 anniversario della donazione della Libreria silvestriana all'Accademia dei Concordi e alla città di Rovigo*. Canova, Treviso.

BEATTIE, Derek Robert George (1977): *Jewish Exegesis of the Book of Ruth*. Journal for the study of the Old Testament Supplement Series 2. University of Sheffield, Sheffield.

BEIT-ARIÉ, Malachi (1985): "The Worms Mahzor. Its History and Its Paleographic and Codicological Characteristics". En: VV.AA., *Worms Mahzor: Introductory Volume*. Cyelar – The Jewish National and University Library, Vaduz – Jerusalén, pp. 13-35.

Biblia de San Luis, Catedral Primada de Toledo (2002): Editado por Manuel Moleiro, M. Moleiro editorial, Barcelona, 3 vols.

COHEN-MUSHLIN, Aliza (1985): "Later Additions to the Worms Mahzor". En: VV.AA., *Worms Mahzor: Introductory Volume*. Cyelar – The Jewish National and University Library, Vaduz – Jerusalén, pp. 94-96.

DAVIS-WEYER, Caecilia (1996): *Early Medieval Art 300-1150: sources and documents*. University of Toronto Press – Medieval Academy of Arts, Toronto – Londres.

- DÍAZ MERINO, Luis (1983): "El targum de Rut". En: VV.AA., *El misterio de la palabra*. Cristiandad, Madrid, pp. 245-266.
- FLAVIO JOSEFO (1961): *Antigüedades judías*, vol.1. Acervo cultural, Buenos Aires.
- GOOSEN, Louis (2006): *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*. Akal, Madrid.
- GRAHAM, Henry, B. (1975): "The Munich Psalter". En: AVRIL, François, *The Year 1200: A Symposium*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, pp. 301-312.
- LANOIR, Corinne (2008): "Rut". En: RÖMER, Thomas; MACCHI, Jean-Daniel; NIHAN, Christophe (eds.): *Introducción al Antiguo Testamento*. Desclée de Brouwer, Bilbao, pp. 521-529.
- LEVI D'ANCONA, Mirella (1992): "Figurazioni del libro di Ruth nella Bibbia". En: CECCANTI, Melania; CASTELLI, Maria Cristina (eds.): *Il codice miniato: Rapporti tra codice, testo e figurazione: Atti del III congresso di storia della miniatura (Storia della miniatura: Studi e documenti 7)*. L.S. Olschki, Florencia, pp. 3-18.
- LOWDEN, John (2000a): *The Making of the Bibles Moralisées I. The Manuscripts*. Pennsylvania State University Press, University Park.
- LOWDEN, John (2000b): *The Making of the Bibles Moralisées II. The Book of Ruth*. Pennsylvania State University Press, University Park.
- MIGNE, Jacques-Paul (ed.) (1844-1855): *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*. Garnier, París.
- MIGNE, Jacques-Paul (ed.) (1857-1866): *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*. Garnier, París.
- O'KANE, Martin, (2010): "The Iconography of the Book of Ruth", *Interpretation. A Journal of Bible and Theology*, 64, nº 2, pp. 130-145.
- PAUL, J.; BUSCH, W. (1971): "Ruth". En: KIRSCHBAUM, Engelbert y otros (eds.): *Lexikon der Christliche Ikonographie*, vol. III. Herder, Friburgo, cols. 574-576.
- RABINOWITZ, Louis (ed.) (1939): *Midrash rabbah*. Vol. VIII. Soncino, Londres.
- RÉAU, Louis (2007): *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- REINHARDT, Klaus (2013): "La *Postilla litteralis in Ruth* de Nicolás de Lyra en el marco de la exégesis bíblica", *Biblias hispánicas*, 2, pp. 9-32.
- ROSENBERG, A.J. (1992): *Miqraot Gedolot*. The Judaica Press, Nueva York.
- Sagrada Biblia: versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego* (2000): Editado por CANTERA, Francisco; IGLESIAS, Manuel. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- SEIJAS DE LOS RÍOS-ZARZOSA, Guadalupe (2011): "El libro de Rut según la interpretación rabínica", *Reseña Bíblica*, 71: El libro de Rut, pp. 31-40.

SEIJAS DE LOS RÍOS-ZARZOSA, Guadalupe (2015a): “Rut y Noemí, una historia de amistad en imágenes”. En: SEIJAS DE LOS RÍOS-ZARZOSA, Guadalupe (ed.): *Mujeres del Antiguo Testamento. De los relatos a las imágenes*. EVD, Estella, pp. 159-192.

SEIJAS DE LOS RÍOS-ZARZOSA, Guadalupe (2015b): “Una Biblia en imágenes”, *Reseña Bíblica*, 87: Iconografía e imágenes de la Biblia, pp. 5-14.

SHALEV-EYNI, Sarit (2005): “In the Days of the Barley Harvest: The Iconography of Ruth”, *Artibus et Historiae*, XXVI, nº 51, pp. 37-57.

SMITH, Leslie (1996): *Medieval Exegesis in translation. Commentaries of the Book of Ruth*. Kalamazoo, Michigan.

WALTHER Ingo F.; WOLF, Norbert (2003): *Códices ilustres: Los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*. Taschen, Londres.

YEBRA, Carmen (2011): “El libro de Rut y su repercusión en el arte. Entre la fidelidad y la tradición”, *Reseña Bíblica*, 71: El libro de Rut, pp. 41-51.

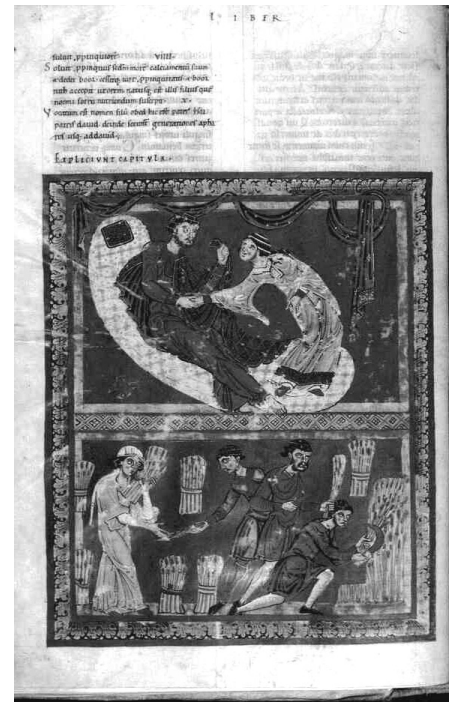


◀ Boaz acepta a Rut tras la renuncia del pariente. *Biblia de San Pedro de Roda* (Cataluña), siglo XI. París, BnF, Ms. 36 Latin 6^{II}, fol 1v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538801s/f5.highres> [captura 1/9/2017]

▶ Rut y Boaz de noche en la era; Rut espigando entre los segadores. *Biblia de Admont*, Salzburgo (Austria), c. 1140. Viena, ÖNB, Codex B 2701, fol. 105v.

<http://regi.oszk.hu/siteszkoz/kepek/kiallit/virtualis/3kodex/admont/n11.jpg> [captura 1/9/2017]

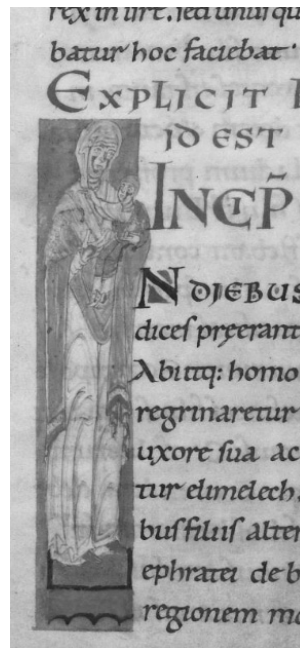


▲ Rut y Boaz de noche en la era. *Biblia Historiada de Guyart des Moulins* (Francia), 1372. La Haya, MMW, MS. 10 B 23, fol. 125v.

http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_mmw_10b23%3A125v_min [captura 1/9/2017]

▶ Rut en la inicial "I". *Biblia* (norte de Francia), primer cuarto del siglo XIII. París, Bibliothèque Mazarine, Ms. 41, fol. 75v.

<http://initiale.irht.cnrs.fr/decor/s/decor.php?imageInd=1&id=49698> [captura 1/9/2017]

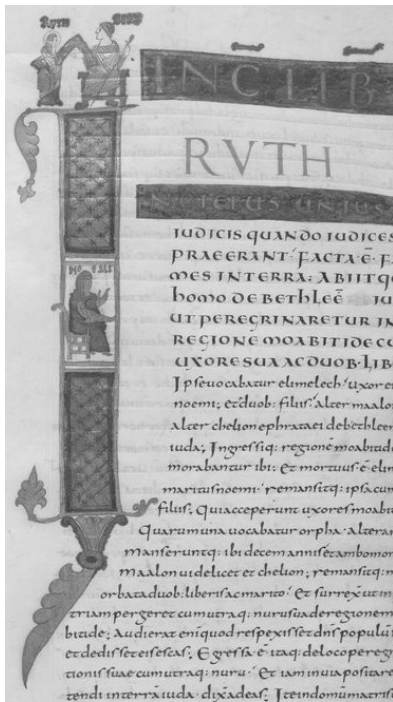


▲ Boaz entrega seis medidas de grano a Rut. *Biblia Historiada de Guyart des Moulins*, Utrecht (Países Bajos), 1430. La Haya, MMW, MS. 78D 38I, fol. 157v.

http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_78d38%3Ad11_157v_min [captura 1/9/2017]

◀ Rut en la inicial "I". *Biblia Stavelot* Lieja (Bélgica), 1093-97. Londres, BL, Ms. Add. 28106, fol. 92v.

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_28106_f001r [captura 1/9/2017]



Rut y Boaz y en el interior Noemí con Obed en la inicial "I". *Biblia de Vivien*, Tours (Francia), 846. París, BnF, Ms. Lat. 1, fol. 88v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b/f184.image> [captura 1/9/2017]



Rut y Noemí. *Biblia* (Inglaterra), segundo cuarto siglo XIII. Angers, Bibliothèque Municipale, Ms. 9, fol. 53v.

http://www.culture.gouv.fr/Wave/savimage/enlumine/irht1/IRHT_036921-p.jpg [captura 1/9/2017]



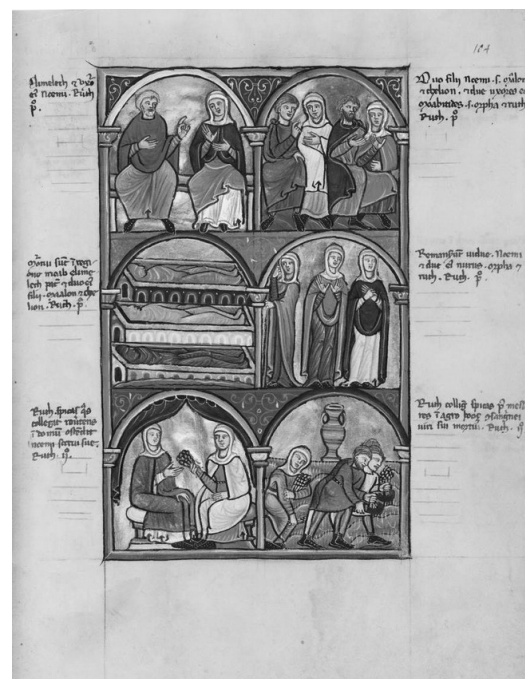
Peregrinatio en la inicial "I". *Biblia de William de Devon* (Inglaterra), 3^{er} cuarto del siglo XIII. Londres, BL, MS. Royal 1 D I, fol. 110r.

<http://www.bl.uk/illuminations/Kslides/big/K042/K042242.jpg> [captura 1/9/2017]



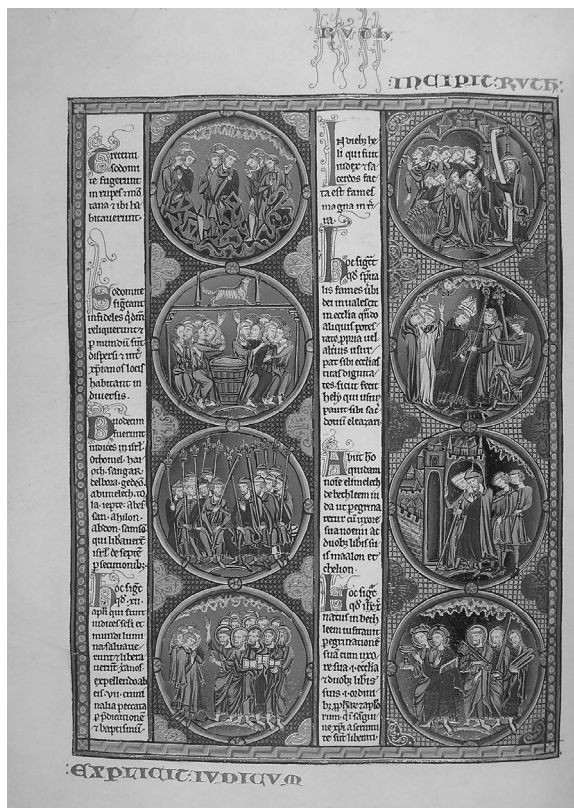
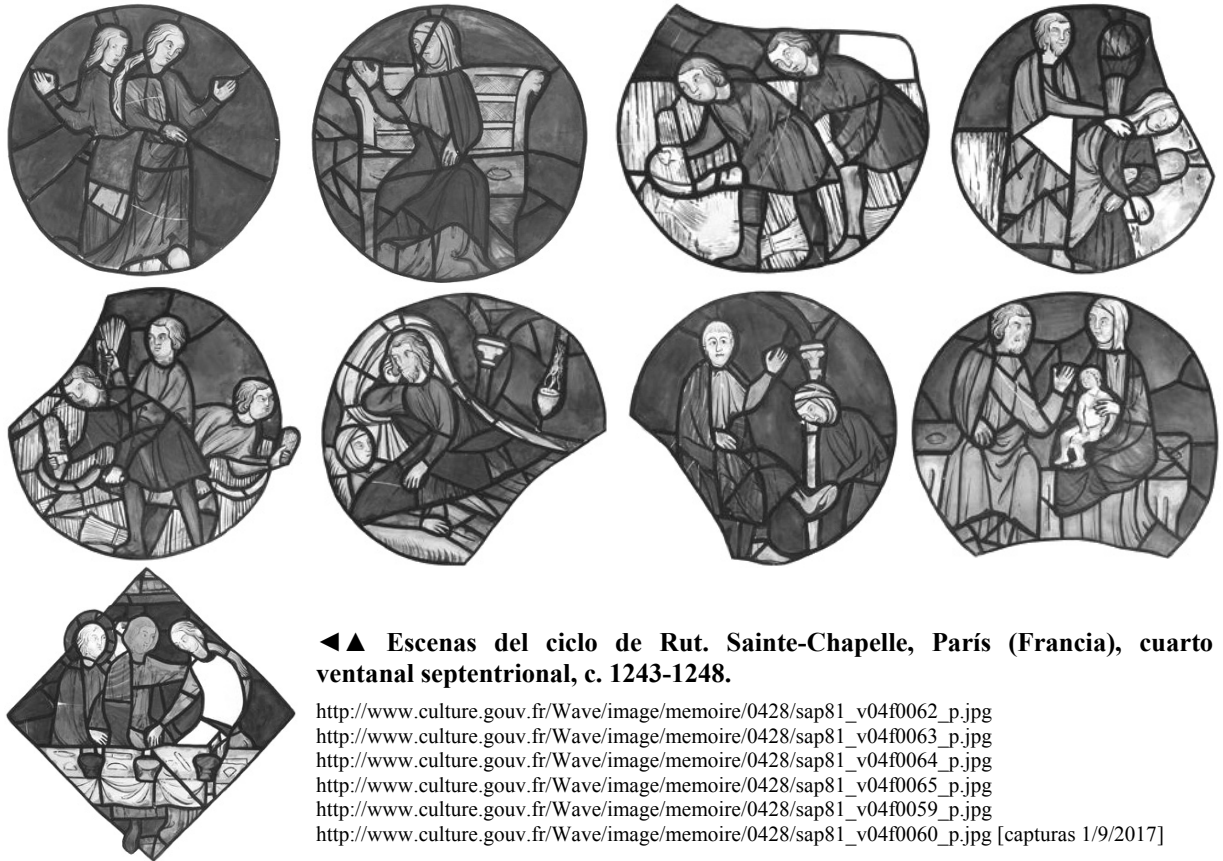
Rut espigando. *Biblia de Borso d'Este*, corte de Nápoles (Italia), 1455-1461. Módena, Biblioteca Estense, Ms. V.G.12-13 (lat. 422-423), fol. 110r.

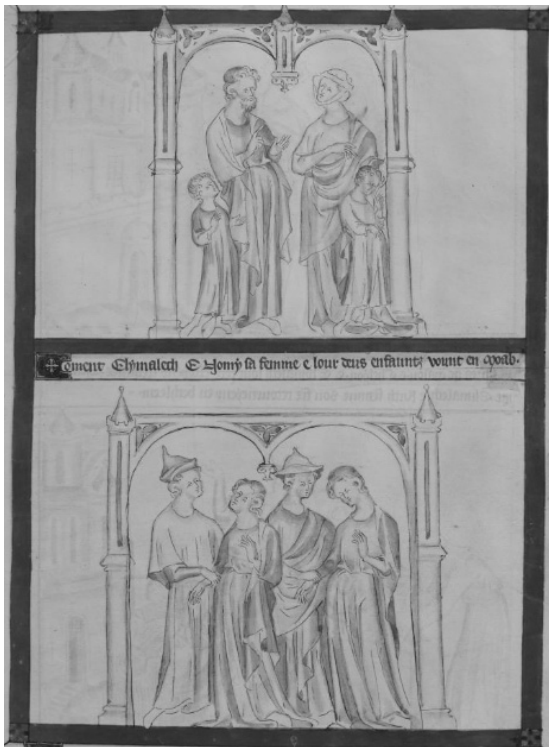
<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-v.g.12.pdf> [captura 1/9/2017]



Escenas del ciclo de Rut. *Salterio de Múnich* ¿Gloucester? (Inglaterra), siglo XIII. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 835, fol. 104r.

http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00012920/images/bsb00012920_00215.jpg [captura 1/9/2017]



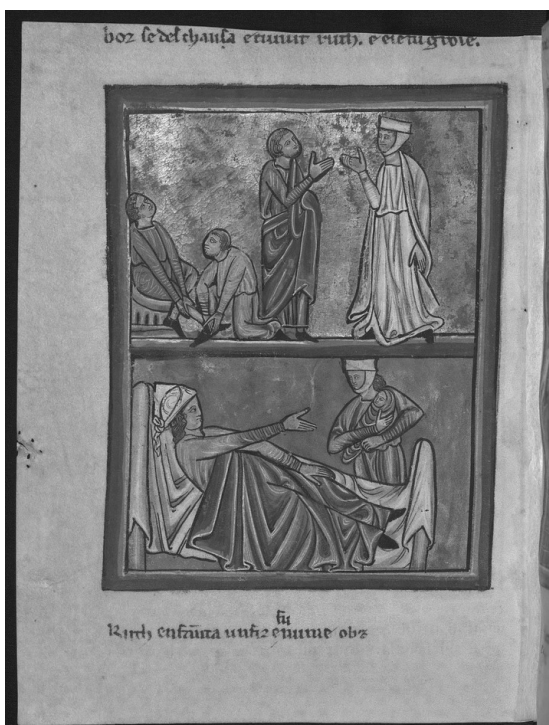


▲ *Mahzor Tripartito*, región del lago Constanza (Alemania), c. 1322. Londres, BL, MS. Add. 22413, fol. 71r.

<http://www.bl.uk/illuminations/BLCD/big/0617/061771.jpg> [captura 1/9/2017]

◀ *Peregrinatio*; matrimonio de Rut y Orfá con Majlón y Kilión. *Salterio de la reina María*, Londres o Westminster (Inglaterra), 1310-1320. Londres, BL, Ms. Royal 2.B.VII, fol. 47r.

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii_f001r [captura 1/9/2017]



▲ Noemí, Rut y Orfá se lamentan por la muerte de sus maridos. *Speculum Humanae Salvationis*, ¿Alemania?, siglo XV. La Haya, RMMW 10C 23, fol. 30r.

http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_mmw_10c23%3A030r [captura 1/9/2017]

▲ El pariente entrega a Boaz el zapato (halitzá); el nacimiento de Obed. *Salterio de Baltimore*, Oxford (Inglaterra), 1230-1240. Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W.106, fol. 18v.

https://c2.staticflickr.com/6/5292/5429027048_2856df1a30_b.jpg [captura 1/9/2017]

► Rut y Noemí regresan a Belén. *Speculum Humanae Salvationis*, Colonia (Alemania), c. 1450. La Haya, MMW, Ms. 10 B 34, fol. 27r.

http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_mmw_10b34%3A027r_min_2 [captura 1/9/2017]



SAN ROQUE, EL PEREGRINO ANTIPESTÍFERO DE MONTPELIER

Iván TORRICO LORENZO

Graduado en Historia del Arte, UCM
itorrico@ucm.es

Recibido: 20/6/2017
Aceptado: 28/10/2017

Resumen: san Roque, patrón de peregrinos y santo antipestífero, es uno de los santos más venerados en Occidente. Su culto fue muy intenso, especialmente en Francia, lugar donde nació. Sus biografías, de carácter legendario, se remontan al siglo XV, aunque fue más conocido por la devoción popular que suscitó tras su muerte que por las historias referentes a su vida.

Palabras clave: san Roque; peregrino; antipestífero; Montpellier; devoción popular.

Abstract: St. Roch, who was patron of pilgrims and an anti-pestiferous saint, is one of the most revered saints in Western Europe. His cult was intense in France, where the saint was born. In spite of his biographies having been written during the 15th century, he was better known for the popular devotion he aroused after his death than for the stories based on his life.

Key words: St. Roch; pilgrim; anti-pestiferous; Montpellier; popular devotion.

Según la tradición, Roque nació en Montpellier a mediados del siglo XIV en el seno de una familia noble, pero quedó huérfano a una temprana edad y decidió entregar su fortuna a hospitales y personas necesitadas para dedicarse enteramente a la peregrinación. Su primer destino fue Roma, iniciando la marcha por la vieja ruta de la Toscana. De camino se encontró con la peste en Acquapendente (Lazio), donde paró para cuidar de los enfermos. Cuando la plaga disminuyó y se disponía a seguir con su viaje, supo que un nuevo brote había surgido en Cesena (Emilia Romagna). Después de ayudar allí marchó a Rimini para llegar finalmente a Roma, donde se encontró una ciudad sin papas, vacía, en silencio y devastada por la enfermedad. Tras tres años en Roma decidió volver a su ciudad natal, pero empezó a notar él mismo los síntomas de la peste en Piacenza. Una noche, un ángel le anunció que había llegado su hora, y dando gracias a Dios, decidió recluirse en un bosque donde morir sin contagiar a nadie. Allí estuvo sobreviviendo gracias a un perro que lo visitaba todos los días con una hogaza de pan y le lamía las heridas¹, hasta que un día el amo del perro, Gottardo Pallastrelli, extrañado por el comportamiento del can, acompañó a este y descubrió a san Roque. El hombre lo recogió, lo curó y se convirtió en discípulo suyo. Un ángel enviado por Dios le asistió y curó de forma definitiva tiempo después. Restablecido, intentó dirigirse de nuevo a su ciudad natal, pero en Vhogera (Lombardía) fue encarcelado acusado de espionaje y murió cinco años después en la celda. Su cuerpo inerte empezó a resplandecer y llamar la atención de los guardas que, al ver una cédula que portaba, descubrieron que era sobrino del gobernador de la fortaleza.

¹ VILLAYERDE, M^a Dolores (2010): pp. 494-495.

Fue enterrado con solemnidad a los treinta y dos años sin familia, sin fortuna, sin obra y renegado por los suyos, sin haber hecho otra cosa que dedicarse a los demás, convirtiéndose su tumba en centro de veneración y comenzando su culto inmediatamente².

Atributos y formas de representación

San Roque fue una figura llena de atractivo para los artistas, dado que representaba dos roles al mismo tiempo, el del viajero y el del héroe. En un primer momento se admitió la idea de que era un hombre atractivo, debido a un supuesto retrato, del que no se puede probar su autenticidad, que había realizado un artista al que posteriormente se conoció como Gottardo (según la leyenda, este personaje fue su discípulo) y que se conservó en Piacenza hasta el siglo XVII. En él, Roque aparecía como un hombre de fisionomía dulce, no muy corpulento, con grandes bucles en el pelo y barba rojiza³, con cierto aire de apóstol⁴. Esta representación, auténtica o no, se impuso en numerosas representaciones suyas. Por otro lado, como santo peregrino lleva el atuendo típico de estos⁵, lo que le hace muy parecido a Santiago Peregrino⁶, su precedente iconográfico más directo, sin embargo, otros atributos de Roque lo hacen fácilmente reconocible.

En primer lugar, el bubón pestilente⁷, que suele ser representado en el muslo. Según sus hagiógrafos, este estaba situado en la ingle, pero por decencia se le representaba en el centro de uno de sus muslos. En segundo lugar, estaría el perro⁸ con una hogaza de pan en las fauces. Puede aparecer en ocasiones lamiendo la úlcera de san Roque por contaminación del pobre Lázaro de la parábola (Lc 16,19-31), pero lo más común es que se encuentre sentado junto a él. Por último, hay una variante que puede o no aparecer, y que a la vez es un elemento propio de Roque, el ángel que según sus

² MÂLE, Émile (1952): pp. 113-116.

³ Esta característica se podría relacionar con la pequeña marca de nacimiento en forma de cruz y de color rojo que tenía sobre el pecho el santo; según Réau, el nombre de Roque procedería de *rubeus* (rojo) y no de *roc* (roca). RÉAU, Louis (1998): pp. 147.

⁴ MÂLE, Émile (1952): pp. 113-116.

⁵ El atuendo de peregrino utilizado por san Roque se conoce como *sarrochino* y se componía de una túnica, capa, esclavina, bordón, cantimplora y zurrón. LÓPEZ AÑÓN, Eva María (2007): p. 689.

⁶ Para ampliar información vid. CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2015b).

⁷ El bubón pestilente era sustituido en ocasiones por una llaga profunda. Este hecho podría tener dos explicaciones; la primera, en mi opinión, es que había un desconocimiento generalizado de la peste en la Edad Media y muchos artistas ni si quiera habrían estado en contacto con las epidemias, por lo que representaron los bubones como heridas o llagas cogiendo los modelos ya existentes, entre los que se encontraba san Sebastián; la segunda explicación, como señala Émile Mâle, estaría relacionada con la idea que tenía el hombre medieval, que a su vez está asociada con el desconocimiento que había, de que la peste se propagaba a través de flechazos que asaeteaban el cuerpo, como los que recibió san Sebastián, el mártir antipestífero precedente de Roque, y por ello el bubón era sustituido por la llaga profunda que dejaba una flecha. MÂLE, Émile (1952): pp. 113-116.

⁸ El nombre más frecuente con el que se menciona al perro es Melampo, aunque también se lo nombra como Gozque, Roquet o Guinefort. Este último tiene que ver con la leyenda, muy popular en Francia, de san Guinefort, un perro que fue sacrificado al creer que había matado a un bebé, cuando realmente lo que había hecho era matar a la serpiente que acabó con la vida del niño. Al haber confiado el perro más en los humanos que los humanos en él, se convirtió en centro de culto popular para curar a los niños enfermos. Este culto sería posteriormente ridiculizado por los protestantes y suprimido por el catolicismo. MUIR, Edward (2001): p. 20.

hagiógrafos se le aparece para terminar de sanarle. Suele estar arrodillado ante el santo mientras le cura de diversas formas el bubón.

Un buen ejemplo que reúne todos los atributos recién mencionados es el marfil⁹ que se conserva actualmente en el Museo Thomas Dobrée de Nantes, Francia (Fig. 1) y que está datado en el último tercio del siglo XV. Destaca un elemento que es habitual en las representaciones del santo, aunque Réau no lo menciona, y es la insignia de los romeros que hay en el sombrero con forma de cruz aspada: las llaves de san Pedro, el emblema papal que muchos de los peregrinos a Roma portaban¹⁰. Otro marfil de características muy similares, aunque de mejor manufactura, se encuentra en el Museo Correr de Venecia (Fig. 2).

Era muy habitual también representarle en exvotos y retablos con otros santos antipestíferos, como san Antonio Abad¹¹, san Adrián y sobre todo san Sebastián¹². En España, en Extremadura concretamente, se encuentra un ejemplo de ello en el *Retablo del Convento de Santa Clara*, en Zafra (fig. 3). Está fechado en torno al año 1500 y pertenece a la escuela hispano-flamenca, como se puede apreciar en la cantidad de detalles que componen la obra, como la representación del espacio a través del pavimento, la intención de realismo, las ventanas que dejan ver paisajes o el rico colorido. Se compone de seis compartimentos divididos en dos registros horizontales y en tres calles verticales: Roque está el primero por la izquierda, seguido de san Sebastián¹³ y san Cipriano; en el registro inferior está santa Apolonia, la Virgen coronada y santa Lucía. Iconográficamente Roque es fácilmente reconocible, primero por el atuendo de peregrino; segundo por la llaga que presenta en el muslo; y tercero por el ángel que se la está curando. Por otro lado, no aparece el perro con la hogaza de pan y va descalzo, algo poco común en las representaciones del santo, pero indudablemente es Roque, se puede leer en su nimbo¹⁴. Otro ejemplo correspondiente a esta tipología y del mismo siglo se encuentra en la iglesia de San Giacomo Maggiore en Gavi, Italia (Fig. 4).

⁹ El marfil fue un soporte de lujo desde bien antiguo al que solo tuvieron acceso las élites religiosas y políticas. Bizancio destacó en el arte de la eboraria desde el siglo VII hasta el XII. En Occidente se crearon importantes talleres en época de Carlomagno (siglo IX). A partir del siglo XIII, cuando las Cruzadas y las condiciones comerciales se “suavizan” con los mamelucos, empezó a haber una gran afluencia de marfil a Francia, Alemania e Italia, dando lugar a numerosos talleres. A partir de este momento y con el ascenso social y económico de la incipiente burguesía, el marfil siguió siendo un material de lujo, pero ya no estaba solo en manos de élites políticas y religiosas. GALÁN Y GALINDO, Ángel (2012): pp. 129-130.

¹⁰ ANDRÉS ORDAX, Salvador (1993): p. 19.

¹¹ San Antonio Abad era invocado contra los brotes de ergotismo, también conocidos como “fuego de san Antón”. En la Edad Media el pan se realizaba con cualquier producto que se pudiera panificar (trigo, centeno o cebada entre otros), habiendo dos tipos: el pan blanco (de mejor calidad) y el pan negro (de peor calidad, con riesgo de estar contaminado con el cornezuelo de centeno). El pan negro dio lugar a diversas epidemias que devastaron a la población, especialmente en la provincia francesa del Delfinado, el centro de la propagación. En esta región reposaban los restos mortales de san Antonio Abad en la abadía de Saint-Antonie, orden que elaboraba pan exento de cornezuelo y que cuidó de los enfermos de dicha epidemia, originando así la recuperación de muchos de ellos. Por esta razón se le llama “fuego de san Antón” y se lo invocaba contra esta epidemia, y aunque no es precisamente antipestífero, se asoció en retablos o portadas con santos antipestíferos como Roque o san Sebastián por mediar entre los más desfavorecidos. SORIANO DEL CASTILLO, José Miguel (2007): pp. 6-7.

¹² RÉAU, Louis (1998): pp. 150-151.

¹³ Para ampliar información vid. CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2015a).

¹⁴ GARRIDO SANTIAGO, Manuel (1994): p. 23.

También era común que, en su condición de peregrino, san Roque portase en numerosas representaciones la concha jacobea, en lo que sería una contaminación procedente de Santiago peregrino. Tal hecho se puede apreciar en una de las páginas del *Devocionario de Joanna de Ghistelles* Londres (Londres, British Library, Ms. Egerton 2125) (Fig. 5), de manufactura neerlandesa que, si bien es de principios del siglo XVI, aún mantiene el estilo gótico. Roque aparece representado con todos los atributos propios y se puede apreciar, de manera bastante sutil, la concha jacobea junto a las llaves de san Pedro en el sombrero que cuelga del cuello del santo. La contaminación jacobea se aprecia mejor en la pintura del siglo XV que se conserva en la Pinacoteca di Brera de Milán, Italia (Fig. 6) donde podemos ver dos conchas jacobea a ambos lados de las llaves de san Pedro. Cabe destacar, como curiosidad, que del bubón sale un gusano alargado y blanco (se creía hasta hace poco que el autor anónimo de la pintura había querido representar una gota de pus) que según las últimas investigaciones podría ser *Dracunculiasis*, un parásito bien conocido desde la Antigüedad que no era mortal pero que generaba un dolor muy intenso. Este parásito se daba sobre todo en África, por lo que es probable que el pintor conociese a algún viajero en el puerto de Bari con dicha enfermedad y lo plasmara aquí, siendo una de las primeras representaciones con intención realista del organismo que se conocen¹⁵.

En el ámbito de la escultura, las figuras de alabastro fueron muy populares a finales de la Edad Media y se conservan numerosas representaciones de santos en dicho material por toda Europa¹⁶. De Roque se conserva un ejemplar del siglo XV en el Victoria and Albert Museum de Londres (Fig. 7). Está algo deteriorada, pero sigue siendo un magnífico ejemplo. Por otro lado, como sucedió con exvotos y retablos, fue común representar a los santos antipestíferos en composiciones escultóricas dentro de las iglesias con la función de invocarlos en épocas de peste u otras epidemias para que protegiesen a la población¹⁷. Tal es el caso de la Iglesia de san Riquier, en Somme, Francia, donde se conserva en el transepto meridional un magnífico ejemplo escultórico de finales de la Baja Edad Media¹⁸ (Fig. 8), donde aparecen san Antonio Abad, san Sebastián y san Roque, los tres santos citados más arriba.

Fuentes escritas

Aunque la mayoría de los textos están incompletos y presumiblemente contienen muchas invenciones o leyendas, hay dos fuentes escritas que destacan por encima del resto ya que permiten un cierto acercamiento histórico al personaje¹⁹.

¹⁵ Para ampliar información vid. LORENZI, Rosella (2017).

¹⁶ Francisco José Galante señala que la utilización del alabastro como material para trabajos plásticos se remonta al siglo XIV en Europa. Los principales talleres se encontraban en Inglaterra y desde allí, gracias al aumento de la actividad mercantil, se abastecía la gran demanda de iglesias, abadías, instituciones y devotos de todo el continente europeo. GALANTE GÓMEZ, Francisco José (2007): p. 142. En España se conserva un gran número de estos. Fernando Pérez Suescun trata algunos ejemplos de alabastros ingleses con temática jacobea. PÉREZ SUESCUN, Fernando (2014).

¹⁷ GILBERT, Antoine Pierre (1836): p. 111.

¹⁸ MÂLE, Émile (1995): p. 193.

¹⁹ BOLLE, Pierre y ASCAGNI, Paolo (2010): p. 82.

• *La Vita Sanct Rochi*

La Vita Sanct Rochi fue escrita en latín por el gobernador de Brescia, Francisco Diedo, en 1479. Parece ser que fue la base de otras hagiografías posteriores de menor importancia. Para los investigadores de la corriente denominada “cronología tradicional” esta sería la primera hagiografía del santo y no el *Acta Breviora*. Fija la fecha de nacimiento del santo en 1295 y su muerte, también en Montpellier, en 1327. Aquí se cuenta además el milagro que hizo deteniendo la peste durante el Concilio de Constanza en 1414, aunque algunos investigadores creen que fue realmente en el Concilio de Ferrara de 1439 donde se lo invocó²⁰.

• *Acta Breviora*

La primera edición conocida se encuentra en un libro llamado *Vitae Sanctorum*, publicada en Colonia, Alemania, en 1483, pero algunos investigadores creen que esta edición traducía al latín un texto italiano más antiguo compuesto en Lombardía en 1430, lo que convertiría a este texto en su biografía más antigua. En este texto se cimienta la corriente denominada como “nueva cronología”, que fija su nacimiento medio siglo después de lo que decía Diedo, y su defunción en 1376-1379 en la ciudad de Vhoger²¹.

Otras fuentes

Los atributos del santo trascendieron de una manera importante al ámbito de los refranes, donde hay numerosos ejemplos de la relación de Roque y el perro: *se dice de dos amigos que son inseparables, como san Roque y su perro*²². Por otro lado, se sabe que en época de epidemias se escribía en las casas V.S.R. (Viva san Roque) para que la peste no entrara²³.

Extensión geográfica y cronológica

El culto a san Roque se extendió rápidamente en el siglo XV por toda Europa. Según Réau, hay dos hechos importantes que podrían explicar la difusión del culto a este santo durante el siglo XV: por un lado, y según *La Vita Sanct Rochi* de Diedo, estaría la decisión del Concilio de Constanza en 1414 de hacer una serie de plegarias públicas al santo para que cesara una epidemia de peste; por otro lado, tenemos el traslado de sus reliquias a Venecia en 1485²⁴, ciudad tremendamente importante ya que era uno de los centros comerciales y religiosos de Europa por aquel momento y por donde transitaban muchos de los peregrinos que iban a Tierra Santa²⁵.

²⁰ Ibid.

²¹ PUJOL, Rubén, (2015): p. 71.

²² Ibid., p. 324.

²³ MÂLE, Émile (2001): p. 302.

²⁴ Según la tradición italiana, de Voghera se trasladaron los restos a Venecia; según la tradición francesa, sus restos quedaron donde murió, en Montpellier. Se ha tratado de conciliar ambas versiones mediante un presunto robo perpetrado por venecianos, pero en cualquiera de los casos san Roque es un personaje muy importante para la ciudad de Venecia. CARMONA MUELA, Juan (2003): p. 397.

²⁵ BOLLE, Pierre y ASCAGNI, Paolo (2010): pp. 93-97.

A partir de estos dos hechos, en Francia e Italia se habrían multiplicado las cofradías dedicadas a san Roque. El culto popular precedió entonces a su canonización oficial, que se llevó a cabo en el siglo XVII con el papa Urbano VIII²⁶. Antes, en 1499, Alejandro VI dio su consentimiento para la creación de una cofradía romana dedicada a san Roque, mientras que en 1547 Pablo III lo hizo inscribir en el libro franciscano de los mártires. La devoción a san Roque había alcanzado tal importancia en el mundo que en 1590 Sixto V pidió al embajador veneciano en Roma que le entregase una biografía relatando su vida y los milagros que había realizado, a fin de poder canonizarlo oficialmente²⁷.

El origen más temprano de su culto se encuentra en la ciudad de Voghera, donde se han conservado dos documentos, uno de 1469 y otro de 1483, que atestiguan que las reliquias del santo se veneraban con su correspondiente fiesta en verano en la iglesia de san Enrique de Voghera (hoy en día parroquia de san Roque). Esta ciudad, además, era un importante cruce de caminos, lo que habría impulsado su expansión: por un lado circulaban los palmeros que viajaban a Tierra Santa; por otro lado estaban los romeros que peregrinaban a Roma; y por último, los que desde Italia partían rumbo a Santiago²⁸.

Tras Voghera tendríamos a Venecia, por los motivos antes mencionados, y como tercera ciudad más importante por su devoción hacia el santo estaría, a finales del siglo XV, la ciudad de Nuremberg, en Alemania, debido a la comunidad de comerciantes alemanes que había en Venecia y que al volver a su ciudad popularizaron al santo. Su culto también está probado en Portugal (Lisboa), Alemania (Bingen) y Bélgica (Amberes y Huy). En España, Galicia es el lugar donde más devoción tuvo este santo debido sobre todo a las pestes de finales del XVI²⁹.

Los navegantes del Loira o los canteros y empedradores fueron algunas de las corporaciones que adoptaron a Roque como patrón. También se le consideraba protector de los animales porque el día de su fiesta, el 16 de agosto, el sacerdote bendecía unas hierbas que los campesinos mezclaban con el pienso para alimentar a sus animales³⁰.

Respecto a la condición social de quienes veneraron durante la Edad Media a Roque en particular, y a los santos peregrinos y antipestíferos en general, se puede decir que el culto se extendió a todos los estamentos, aunque de manera especial caló en las capas de la sociedad más desfavorecidas, debido fundamentalmente a que éstas eran las más vulnerables ante las epidemias y las más numerosas en las peregrinaciones.

Soportes y técnicas

Al ser un santo cuyo culto se afianza durante el siglo XV, algo tarde en comparación con el resto de santos peregrinos y antipestíferos y ser más conocido por la devoción privada, no hay un número de obras puramente medievales tan elevado en comparación a otros santos. No obstante, aparece representado en diversos tipos de

²⁶ RÉAU, Louis (1998): p. 148.

²⁷ BOLLE, Pierre y ASCAGNI, Paolo (2010): p. 97.

²⁸ Ibid., p. 97.

²⁹ RÉAU, Louis (1998): p. 149.

³⁰ Ibid.

soportes³¹, aunque su iconografía se desarrolló ampliamente a partir del siglo XVI y hasta el XVIII con los nuevos brotes de peste que asolaron Europa.

Precedentes, transformaciones y proyección

Como hemos comentado más arriba, la figura de Roque fue interesante para los artistas medievales porque jugaba dos papeles al mismo tiempo, el de viajero, al peregrinar de su ciudad natal a Roma, y el de héroe, al dedicar su fortuna y su vida a ayudar a los más desfavorecidos. En este último aspecto, a nivel iconográfico, hay dos héroes del mundo antiguo que son claros precedentes del santo.

El primero es el héroe troyano Eneas, que como se narra en la *Eneida*, fue herido en el muslo en la lucha con Turno, rey de los rútilos, y posteriormente curado por su madre, la diosa Venus, mientras era atendido por el médico Yépige (*Eneida*, XII, 383-424). Este tema se encuentra representado en una pintura mural (Fig. 9) de la famosa ciudad romana de Pompeya, en la denominada Casa de Sirico (actualmente se encuentra en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli), y se aprecia cómo Eneas muestra la herida de su muslo mientras que Yépige, arrodillado, se la cura, una escena muy similar a las vistas de san Roque con el ángel³².

El segundo precedente en el mundo antiguo es el héroe griego Ulises, quien tiene y enseña, tal como narra Homero en la *Odisea*, una herida en el muslo por el ataque de un jabalí. Hay varios ejemplos de cerámica griega donde se representa la escena en la que la anciana Euriclea, la nodriza de Ulises cuando era joven, descubre la cicatriz del muslo mientras le lava los pies tras su regreso a Ítaca (*Odisea*, XIX). En el esquifo de figuras rojas que se conserva en el Museo Archeologico Nazionale di Chiusi (Fig. 10) se puede apreciar claramente las similitudes con el tema de Roque. También podríamos hacer un paralelismo entre ambos héroes con el momento en el que Euricela descubre por la cicatriz que es Ulises al que está lavando los pies, con el momento en el que Roque yace muerto en su celda, también tras volver de un largo viaje como el héroe antiguo, y descubren que es él por el resplandor de su cuerpo y una cédula.

En época medieval encontramos varios precedentes, el más directo, al igual que sucede con el resto de santos peregrinos, es el peregrino de carne y hueso, es decir, las personas que recorrían Europa para llegar a Roma, Jerusalén o Santiago de Compostela, los tres centros de peregrinación más importantes para la cristiandad en época medieval. Por otro lado, el modelo de Santiago peregrino, que fue uno de los primeros en asimilar la iconografía de los peregrinos de verdad, también se puede considerar como precedente directo de Roque. A san Sebastián también se le puede considerar precedente en la manera en la que se representan las heridas de Roque en algunas obras. Personalmente, incluiría también al pobre Lázaro de la parábola, patrón de los leprosos y santo defensor de los enfermos, dentro de los precedentes medievales. Simbólicamente es cierto que el tema más semejante, Lázaro a la puerta del rico Epulón, a nivel simbólico no tiene nada que ver³³, pero como señala Réau, iconográficamente por contaminación del pobre Lázaro el perro de Roque puede aparecer en ocasiones lamiéndole el bubón del muslo³⁴.

³¹ Véase el epígrafe “Atributos y formas de representación” de este mismo trabajo.

³² BOECKL, Christine M. (2000): p. 58.

³³ En este tema Lázaro es representado a los pies de una puerta y junto a él aparecen uno o varios perros

En cuanto a la evolución iconográfica de Roque, añadir que no presenta grandes cambios durante la Baja Edad Media, si bien es cierto que acabó asumiendo elementos propiamente jacobeos sin tener nada que ver con el Camino de Santiago.

Por último, su proyección fue muy importante en época moderna, momento culmen de su culto y desarrollo artístico debido a los fuertes brotes epidémicos que asolaron buena parte de Europa hasta principios del siglo XVIII. Destacan las numerosas tallas policromadas del siglo XVI, como la magnífica talla de san Roque de Firgas (Fig. 11), en Las Palmas, restaurada hace pocos años³⁵.

Prefiguraciones y temas afines

Roque, en su condición de patrón de los peregrinos, está estrechamente vinculado con san Rafael, san Cristóbal³⁶ y, sobre todo, Santiago Peregrino. Lo mismo sucede con san Sebastián, san Adrián y san Antonio Abad, con los que Roque comparte la condición de santo defensor contra la peste o epidemias, y junto a los que era común verlo en retablos o portadas.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, Salvador (1993): *Iconografía Jacobea en Castilla y León*. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, Valladolid.

BOECKL, Christine M. (2000): *Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology (Sixteenth Century Essays & Studies, V. 53)*. Truman State University Press, Kirksville.

BOLLE, Pierre; ASCAGNI, Paolo (2010): *Roque de Montpellier. Documentos y testimonios sobre el nacimiento del culto a uno de los santos más amados de la cristiandad*. Asociación italiana san Roque de Montpellier – Centro de Estudios sobre san Roque – Comité internacional.

Disponible en línea: http://www.sanroccodimontpellier.it/1/upload/1_1_la_vita.pdf

CARMONA MUELA, Juan (2003): *Iconografía de los santos*. Ediciones Istmo, Madrid.

CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2015a): “San Sebastián, mártir y protector contra la peste”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 13, pp. 55-65.

CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2015b): “Santiago Peregrino”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 14, pp. 63-75.

lamiéndole las úlceras (por ejemplo, el conjunto mural de San Clemente de Tahull, escena del intradós del arco triunfal, 1123, MNAC, Barcelona). Lejos de ser un signo de piedad por parte de los animales frente a la inhumanidad del rico, en Oriente los perros eran considerados impuros y coprófagos y lo que aquí se pretendía era conmover al fiel, puesto que el leproso era incapaz de defenderse de las bestias que lo lamían como si fuera basura. El perro como tal fue rehabilitado más tarde, en época feudal, gracias a los servicios que rendían a los grandes señores en la caza, considerándose al final símbolos de nobleza. RÉAU, Louis (1998): pp. 366-367.

³⁴ RÉAU, Louis (1998): pp. 150-151.

³⁵ GALÁN GONZÁLEZ, Beatriz (2008): p. 24.

³⁶ Para ampliar información véase MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009).

GALÁN GONZÁLEZ, Beatriz (2008): “Restauración de la talla de san Roque. Firgas”, *Boletín de Patrimonio Histórico*, nº 6, pp. 24-26.

Disponible en línea: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/landingpage/collection/bolph>

GALÁN Y GALINDO, Ángel (2012): “El marfil y el comercio medieval mediterráneo”, *Arte, historia y arqueología*, nº 19, pp. 129-148.

GALANTE GÓMEZ, Francisco José (2007): “Una escultura de alabastro producida en los talleres del maestro de Rímini: la Virgen de la Peña, en Betancuria (Fuerteventura)”, *Archivo Español de Arte*, t. LXXX, nº 318, pp. 141-160. Disponible en línea: <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/37/37>

GARRIDO SANTIAGO, Manuel, (1994): “Aproximación a la pintura gótica en Extremadura”, *Norba. Revista del Arte*, nº 14-15, pp. 15-40.

GILBERT, Antoine Pierre (1836): *Description historique de l'église de l'ancienne abbaye royale de Saint Riquier en Ponthieu*. Caron-Vitet, Amiens.

LÓPEZ AÑÓN, Eva María (2007): *Arte religioso en el Arciprestazgo de Nemancos (A Coruña). Siglos XVII-XX*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

LORENZI, Rosella (2017): “Earliest Depiction of ‘Fiery Serpent’ Found in Medieval Painting”, *Live Science*. Disponible en línea: <https://www.livescience.com/58298-earliest-depiction-of-guinea-worm-medieval-painting.html>

MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009): “San Cristóbal”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 43-49.

MÂLE, Émile (1952): *El arte religioso del siglo XII al XVIII*. Fondo de Cultura Económica, México.

MÂLE, Émile (1995): *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. A. Colin, París.

MÂLE, Émile (2001): *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*. Encuentro, Madrid.

MUIR, Edward (2001): *Fiesta y rito en la Europa moderna*. Editorial Complutense, Madrid.

PÉREZ SUESCUN, Fernando (2014): “Los alabastros medievales ingleses y la iconografía jacobea: algunas piezas singulares”. En: GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura; MARTÍNEZ TABOADA, Pilar (eds.): *Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica*, nº especial (noviembre) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, pp. 421-438. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/48286/45186>

PUJOL, Rubén (2015): *Vidas de santos. San Roque*. RBA, Barcelona.

RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (1998): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

SORIANO DEL CASTILLO, José Miguel (2007): *Micotoxinas en alimentos*. Díaz de Santos, Madrid.

VILLAYERDE SOLAR, M^a Dolores (2010): *Iconografía de los santos: san Roque en la Galicia del siglo XVIII*. Universidad de La Coruña, La Coruña.



◀ Fig. 1. Portapaz de marfil, Francia, último tercio del siglo XV. Nantes, Musée Thomas Dobrée, inv. 969.7.27.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5B05C2BF_4a8e5a14.html [captura 20/10/2017]



▶ Fig. 2. Portapaz de marfil, ¿Italia?, siglo XV. Venecia, Museo Correr, Cl. XVII n. 7.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/AA7F85B1_8976f908.html [captura 20/10/2017]



▲ Fig. 3. Retablo procedente del convento de Santa Clara de Zafra (España), c. 1500. Detalle de san Roque y san Sebastián.

<http://www.abalartesubastas.com/imagenes/subastas/13/25119.jpg> [captura 20/10/2017]



▲ Fig. 4. San Sebastián y san Roque. Iglesia de San Giacomo Maggiore de Gavi (Italia), siglo XV.

<https://i.pinimg.com/474x/9c/2c/5f/9c2c5f8916bf9013e35c0f332ea14934.jpg> [captura 20/10/2017]

◀ Fig. 5. Simon Bening y taller, *Devocionario de Joanna de Ghistelles*, Gante (Bélgica), c. 1516. Londres, British Library, Ms. Egerton 2125, fol. 209v.

<http://www.bl.uk/lllImages/Kslides/big/K037/K037929.jpg> [captura 20/10/2017]



Fig. 6. San Roque, Puglia (Italia), siglo XV. Milán, Pinacoteca di Brera.

<http://www.livescience.com/58298-earliest-depiction-of-guinea-worm-medieval-painting.html>
[captura 20/10/2017]



Fig. 7. San Roque, alabastro, Inglaterra, siglo XV. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. A. 130-1946.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O70594/st-roch-panel-unknown/>
[captura 20/10/2017]

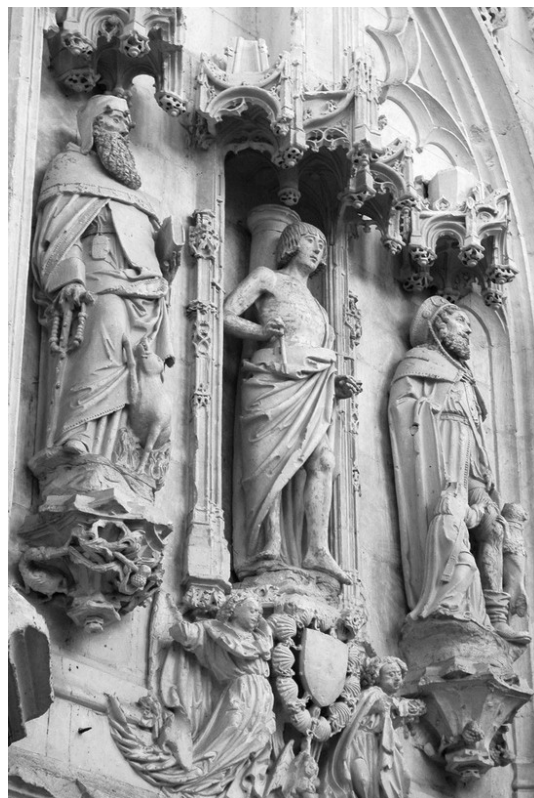


Fig. 8. San Antonio abad, san Sebastián y san Roque. Transepto meridional de la iglesia abacial de Saint-Riquier (Francia), finales del siglo XV.

<https://www.flickr.com/photos/33852840@N06/3943228857/> [captura 20/10/2017; Foto: isamiga76]
Licencia CC BY 2.0

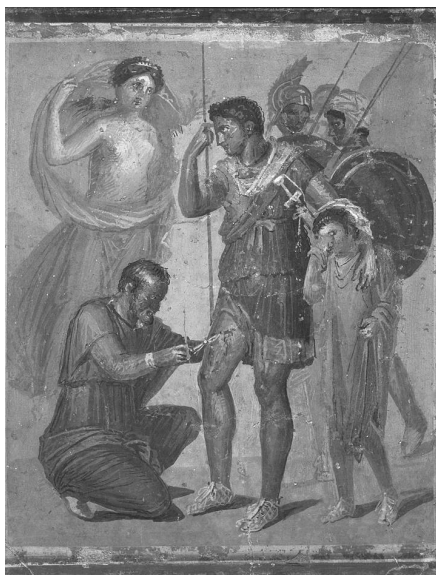


Fig. 9. La herida de Eneas. Pintura mural de la casa de Sirico, Pompeya (Italia), c. 45-79 d.C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9009.

<http://www.museoarcheologiconapoli.it/wp-content/uploads/2016/08/inv.9009-mosaici-museo-napoli.jpg> [captura 20/10/2017]



Fig. 10. Ulises y la nodriza. Esquifo de figuras rojas, 450-400 a.C. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale.

<https://i.pinimg.com/originals/5a/ee/75/5aee75e4a16b00b009cc2e7ce2771d10.jpg> [captura 20/10/2017]



Fig. 11. San Roque, primera mitad del siglo XVI. Museo Sacro de Arte Diocesano de Las Palmas.

[Foto: GALÁN GONZÁLEZ, Beatriz (2008): p. 25]

POLÍTICA EDITORIAL Y NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico a la dirección iconografia@ucm.es. Los textos se remitirán en formato Word en castellano, inglés o francés, y las ilustraciones en un formato de uso habitual (JPG, GIF, TIFF, BMP) junto a un listado que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando la correcta identificación de cada imagen. Los trabajos han de ser originales y ajustarse a las normas de publicación de la revista, tanto en su extensión como en los bloques de contenido y los requerimientos formales. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos y a ellos corresponderán los derechos de explotación de los mismos.

El consejo de redacción examinará la propuesta y la remitirá para su revisión a dos evaluadores anónimos (pares ciegos), miembros del consejo asesor de la revista o externos al mismo, especializados en el campo científico del artículo. El autor recibirá las observaciones de los evaluadores y la notificación de si el artículo ha sido aprobado para su publicación en la revista. Si dicha publicación está condicionada a la introducción de cambios en el texto original, se indicará al autor qué modificaciones son necesarias. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

ESTRUCTURA DE LOS ORIGINALES

Cada artículo tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas incluidas, y contendrá al inicio:

- *Resumen*: breve síntesis de los acontecimientos y personajes que intervienen en la iconografía analizada, o de los contenidos simbólicos presentes en una figura, señalando las posibles divergencias en función de las fuentes.
- *Palabras clave*: enumeración de 3-5 términos que sirvan como motor de búsqueda.
- *Abstract* y *Keywords* correspondientes en inglés.

A continuación se desarrollará el cuerpo del artículo. Este podrá ser publicado en una de las dos secciones de la revista:

- Estudios iconográficos de carácter monográfico: con carácter general se analizará un tema o símbolo con representación medieval, ya sea de carácter bíblico, apócrifo, mitológico, científico, etc.
- Estudios iconográficos de carácter transversal: de manera más específica se analizará puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente.

En función de la sección de la revista a la que vaya destinada, el cuerpo del artículo tendrá una estructura diferente:

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER MONOGRÁFICO contendrán los siguientes campos:

- *Atributos y formas de representación*: descripción de la formulación iconográfica que presenta el tema o figura estudiada, mediante el análisis de los principales protagonistas y componentes que lo hacen reconocible.
- *Fuentes escritas*: enumeración y breve comentario de las fuentes literarias y documentales, indicando en la medida de lo posible autor, título, año, lugar, capítulo y/o páginas.
- *Otras fuentes*: enumeración y breve descripción de la influencia de fuentes orales y de la liturgia en la elaboración del tema iconográfico.
- *Extensión geográfica y cronológica*: indicación de la cronología y las áreas geográficas en que se han encontrado ejemplos del tema estudiado.
- *Soportes y técnicas*: indicación de los soportes y técnicas que se han utilizado en el mundo medieval para plasmar la iconografía analizada.

- *Precedentes, transformaciones y proyección*: descripción, en el caso de haberlos, de los antecedentes del tema en la Antigüedad, de las transformaciones y reelaboraciones del mismo durante la Edad Media, y de su proyección en la Edad Moderna y Contemporánea.
- *Prefiguras y temas afines*: enumeración de temas próximos en cuanto a intención, finalidad y contenido. En el caso de los temas del Antiguo Testamento, se especificará además, si son prefiguras de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.
- *Selección de obras*: mención de obras artísticas en relación cronológica que ilustren la información recogida en el artículo, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER TRANSVERSAL dividirán los contenidos en aquellos epígrafes que consideren oportunos, aunque incluyendo al final dos apartados dedicados a *selección de obras* relevantes mencionadas en el texto y *bibliografía* especializada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El aparato crítico se presentará en forma de notas abreviadas a pie de página y bibliografía final desarrollada. Las citas se ajustarán a la siguiente norma:

NOTAS AL PIE:

Con **carácter general**, se citará abreviadamente: APELLIDO(S), Nombre completo (año): página(s).

Ej.: BASCHET, Jérôme (2008): pp. 23-24.

Las **obras literarias** medievales se acogerán a las referencias abreviadas de uso común, precedidas del nombre del autor y del título de la obra:

Ej.: SAN ISIDORO, *Etimologías*, II, 3, 5, entendiéndose libro II, capítulo 3, sección 5.

En el caso de utilizar ediciones modernas de las mismas, se seguirá el formato indicado en la norma antecedente.

Los **textos bíblicos** serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

El autor puede optar por recurrir a las abreviaturas convencionales de los libros: Ex. 5, 1-2; Ap. 12, 7.

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Monografías y obras colectivas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Editorial, lugar de edición, [vol./tomo].

De existir varios autores, cada nombre y apellido(s) se separarán por punto y coma.

Ej.: BARNAY, Sylvie (1999): *Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*. Éditions du Cerf, París.

Si se trata de una obra colectiva citada en su integridad, se indicará “ed./dir./coord.” entre el nombre del compilador y el año de edición.

Ej.: CARRERO, Eduardo; RICO, Daniel (eds.) (2004): *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*. Nausicaä, Murcia.

Artículos de revistas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”, *Revista*, vol./tomo, nº, páginas.

Ej.: YARZA LUACES, Joaquín (1974): “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII”, *Archivo Español de Arte*, t. XLVII, nº 185, pp. 13-38.

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”. En: APELLIDO(S), Nombre completo (ed./dir./coord.): *Título del libro o volumen de actas*. Editorial, Lugar de edición, [vol./tomo], páginas.

Ej.: KENAAN-KEDAR, Nurith (1974): “The Impact of Eleanor of Aquitaine on the Visual Arts in France”. En: AURELL, Martin (dir.): *Culture Politique des Plantagenêt*. Université de Poitiers – Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 39-60.

Si el autor del capítulo coincide con el autor del libro, no se reitera el nombre, dándose por sobreentendido.

Ej.: SAUERLANDER, Willibald (1974): “Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun”. En: *Romanesque Art. Problems and Monuments*. The Pindar Press, Londres, vol. I, pp. 223-267.

Catálogos de exposiciones

Título (año), catálogo de la exposición (Lugar, año). Editorial, Lugar de edición.

Ej.: *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* (1970), catálogo de la exposición (Nueva York, 1970). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En el caso de citar una contribución concreta dentro de un catálogo, proceder según la norma precedente incluyendo los datos precisos de la exposición de acuerdo a la presente norma.

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): “Vírgenes abrideras”. En: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Tesis doctoral/memoria de investigación inédita, Universidad/centro de investigación.

Ej.: PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1974): *Escultura gótica toledana. La catedral de Toledo (siglos XIII-XIV)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

Ediciones de fuentes y obras literarias

NOMBRE Y APELLIDO(S) (año): *Título*. Edición de APELLIDOS, Nombre (año de la edición moderna): *Título de la edición*. Editorial, Lugar de edición, [volumen/tomo].

Ej.: JOHANNES GERSON (1363-1429): *Opera Omnia*. Edición de DU PIN, Louis Ellies (1987): *Johannes Gerson. Opera Omnia*. George Olms Verlag, Hildesheim, vol. III.

Si no se pudiese precisar la fecha exacta de la fuente original, se indicará el siglo, y si tampoco fuese posible indicar esto, se dejará en blanco indicando al final la fecha de la edición moderna.

Recursos y ediciones digitales

Se indicará la dirección web y la fecha de consulta entre corchetes.

Ej.: RICCONI, Stefano (2008): “Épiconographie de l’art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L’art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d’un nouveau langage”, *Bulletin du Centre d’Études Médiévales d’Auxerre*, n° 12 [http://cem.revues.org/index7132.html. Consulta de 10/10/2008].

ILUSTRACIONES

Cada artículo incorporará como anexo una selección de imágenes representativa del arco cronológico y geográfico cubierto por el tema estudiado. Se prestará atención a las variantes iconográficas descritas a lo largo del texto. Las imágenes incluidas serán fotografías libres de derechos realizadas por sus autores, o reproducciones de imágenes ya publicadas cuya fuente original será debidamente citada indicando los datos de la obra y la página correspondiente. En el caso de imágenes tomadas de Internet, se especificará la dirección web y la fecha de captura.

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN X · Nº 19 · 2018

ISSN: 2254-7312



REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

Volumen X • Número 19 • 2018

Madrid, España



Base de Datos Digital
de Iconografía Medieval

EQUIPO EDITORIAL

Directora

Irene González Hernando, Universidad Complutense de Madrid (irgonzal@ucm.es)

Secretario

Francisco de Asís García García, IEM, Universidad de León (fgarg@unileon.es)

Consejo de redacción

Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ucm.es)

Herbert González Zyma, Universidad Complutense de Madrid (hgonzale@ucm.es)

Diana Lucía Gómez-Chacón, Centro Superior de Diseño de Moda – Universidad Politécnica de Madrid (arte.csdm@upm.es)

Diana Olivares Martínez, Universidad Complutense de Madrid (diana.olivares@ucm.es)

Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid (nsilva@ucm.es)

Consejo asesor

Virginia Albarrán Martín, Museo Nacional del Prado

Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Université Aix-Marseille

Carmen Fracchia, Birkbeck College – University of London

Borja Franco Llopis, Universidad Nacional de Educación a Distancia

Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Guilherme Queiroz de Souza, Universidade Estadual de Goiás

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

Sandra Sáenz-López Pérez, Universidad Autónoma de Madrid

Fernando Villaseñor Sebastián, Universidad de Cantabria

Editores técnicos

Silvia Alfonso Cabrera, Universidad Complutense de Madrid (silviaalfonso@ucm.es)

Tomás Ibáñez Palomo, Universidad Complutense de Madrid (tibanez@ucm.es)

Víctor Rabasco García, Universidad Complutense de Madrid (vrabasco@ucm.es)

Entidad editora

Grupo de investigación UCM “La imagen medieval: espacio, forma y contenido” (nº 941299)

Dirección postal: c/ Profesor Aranguren s/n, Ciudad Universitaria, 28040, Madrid

Teléfono: 913947785

Correo electrónico: iconografia@ucm.es

Página web: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>

La *Revista Digital de Iconografía Medieval* está presente en los siguientes índices y bases de datos: Dialnet; DOAJ; Dulcinea, ESCI; ISOC; Latindex; MIAR; REDIB; Regesta Imperii.

Imagen de cubiertas: Las diez sibilas. Rabano Mauro, *De rerum naturis* (XV, 3: De Sibillis) (1022).
Archivo de la Abadía de Montecasino, CASS 132, p. 379b.

[foto: <http://www.roger-viollet.fr/fr/s-1065601-l-enseignement/page/1#nb-result>]

Edición impresa:

ISSN 2254-7312

Depósito legal M-25126-2012

Impreso por StockCeroDayton (C. San Romualdo 26, 28037, Madrid)

Edición digital:

e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN 2254-853X

Volumen X, nº 19

2018

SUMARIO

	Páginas
<i>Prefacio</i> Irene GONZÁLEZ HERNANDO	7
<i>La ascensión de Alejandro Magno: su iconografía en el mundo medieval</i> Laura RODRÍGUEZ PEINADO	9-23
<i>La representación iconográfica de Ovidio en manuscritos medievales</i> Cristina MARTÍN PUENTE	25-45
<i>Iconografía e iconología de la sibila</i> Santiago MANZARBEITIA VALLE	47-62
<i>La sibila en la Edad Media</i> Helena PALACIOS JURADO	63-95
<i>El ciclo de Casiopea en los manuscritos latinos medievales</i> Francisco SAYÁNS GÓMEZ	97-126

PREFACIO

Siguiendo la estela del número 17 de esta misma revista, publicado en junio de 2017, titulado *De la Antigüedad Tardía a la Edad Media* y dedicado monográficamente a los nexos en común entre ambos periodos; hemos orientado el presente número 19 (junio 2018) a estos mismos aspectos, es decir, la pervivencia de temas que hunden sus raíces en la Antigüedad y que se reinterpretan en el mundo medieval. Con ello pretendemos insistir en la Edad Media como espacio de transmisión de conocimientos, como puente desde Grecia y Roma hasta la Modernidad.

Los temas abordados aquí son muy diversos. En primer lugar, se tratan personajes reales muy diferentes, como Alejandro Magno, el político y estratega macedonio del siglo IV a.C. que convierte Grecia en una potencia imperialista con grandes ansias de expansión, hasta Ovidio, el poeta romano del siglo I, desprestigiado por sus contemporáneos e incluso desterrado a la Dacia.

A continuación, dos artículos, analizan en detalle la figura de la sibila y las sibilas. El primero de ellos, escrito por Santiago Manzarbeitia Valle, lo hace de un modo transversal, incidiendo en aspectos como la actitud y mirada, la indumentaria, o los espacios. El segundo de ellos, escrito por Helena Palacios Jurado presta más atención a los orígenes históricos, las fuentes, o el desarrollo diacrónico y geográfico del tema. En ambos casos, se explica como la sibila no es tanto una figura histórica y única, sino más bien el nombre que se les da a aquellas mujeres que desempeñan la función profética en determinados templos y espacios sagrados. Su adscripción cronológica es muy difusa y extensa; podría decirse que arranca del santuario griego de Apolo en Delfos, con la sibila pítica, ya mencionado en el siglo VIII por Homero, y llega hasta Roma, donde florecen varias sibilas nuevas en torno al siglo I cuando profetizan acontecimientos claves del relato cristiano (caso de las sibilas Tiburtina y Eritrea) o aparecen en un libro clave como es la *Eneida* de Virgilio (caso de la sibila Cumana).

Por último, en el número 19 de la revista, se desarrolla un tema astronómico que hunde sus raíces en la mitología grecorromana, en este caso el de la constelación de Casiopea, que como otros muchos cuerpos celestes adoptaron nombres procedentes del repertorio mítico antiguo y heredaron también las historias que explicaban sus formas y su agrupación en el firmamento.

Con todo ello, no se agota el repertorio de pervivencias antiguas en la iconografía medieval, un terreno muy fértil que esperamos se pueda seguir abordando en números sucesivos de la revista.

Irene González Hernando
Directora de la Revista Digital de Iconografía Medieval

LA ASCENSIÓN DE ALEJANDRO MAGNO: SU ICONOGRAFÍA EN EL MUNDO MEDIEVAL

THE ASCENSION OF ALEXANDER THE GREAT: HIS ICONOGRAPHY IN THE MEDIEVAL WORLD

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte
lrpeinado@ghis.ucm.es

Recibido: 18 de enero de 2018

Aceptado: 7 de marzo de 2018

Resumen: En su deseo de conocer el confín del mundo, Alejandro pretende sobrevolar la Tierra de las Bienaventuranzas metido en un cesto conducido por dos grifos que levantan el vuelo siguiendo un cebo que les presenta el rey en la punta de una lanza. Este tema fue representado en Oriente y Occidente con un significado ambiguo, porque es símbolo del orgullo y arrogancia del rey, pero también se puede interpretar como muestra de su inteligencia y poder.

Palabras clave: orgullo; vanidad; arrogancia; inteligencia; poder.

Abstract: In his desire to know the end of the world, Alexander flight to heaven in a chariot harnessed to flying by two griffins that take flight. The king directed the animals upwards, holding pieces of liver on spear points as bait. This theme was represented in East and West with an ambiguous meaning, because it is a symbol of the king's pride and arrogance, but it can also be interpreted as a sign of his intelligence and power.

Keywords: pride; vanity; arrogance; intelligence; power.

Atributos y formas de representación

La figura de Alejandro Magno estuvo siempre viva en el imaginario colectivo, perpetuándose su memoria como la del gran héroe que construyó un gran imperio. En la Edad Media se romanceó su historia exaltándose su valentía y generosidad, y habilidades como la curiosidad y sagacidad que le condujeron a querer alcanzar el conocimiento y la inmortalidad, lo que le hizo traspasar los límites inexplorados por el hombre. Alejandro será considerado el audaz peregrino

hacia lo imposible en la búsqueda de algo más allá de lo humano¹, pero su afán desmedido por traspasar límites también se consideraba un acto de soberbia, por lo que su imagen fue, asimismo, un instrumento de filosofía moral.

Entre los hechos que protagonizó, su ascensión gozó de gran notoriedad en Oriente y Occidente. La historia relata su deseo de conocer el confín del mundo, por lo que concibe una argucia al serle vetada su entrada. En su avance por Oriente, tras penetrar en un paraje oscuro, unos pájaros con cara humana le dicen que no le está permitido entrar en la Tierra de las Bienaventuranzas y tiene que volver sobre sus pasos, pero decidido a entrar en el lugar, mandó apresar dos de las grandes aves que allí habitaban ordenando que no las diesen de comer en tres días, al cabo de los cuales las unció a un yugo para que le ascendiesen metido en un cesto y así poder divisar el fin del mundo. Como las bestias estaban hambrientas, el rey llevaba en la punta de una lanza, como cebo, hígado de caballo para que los animales echasen a volar intentando atrapar su presa.



Fig. 1. *La ascensión de Alejandro*, primera mitad del s. X o s. XII, caja de marfil.

Hessisches Landesmuseum (Darmstadt, Alemania).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Sides_of_an_Alexander_casket%2C_4_of_4%2C_Constantinople%2C_850-900_AD%2C_or_Alexandria%2C_late_500s_AD%2C_ivory_-_Hessisches_Landesmuseum_Darmstadt_-_Darmstadt%2C_Germany_-_DSC00326.jpg

¹ MILLET, Gabriel (1923); GARCÍA GUAL, Carlos (1977): p. 14. NOBLE, Peter; POLACK, Lucie; ISOZ, Claire (1982). TRAINA, Giusto (2003): pp. 15-19.

La escena se resuelve con la representación frontal del personaje metido en una cesta y los animales dispuestos a ambos lados. Subordinándose a la actitud simétrica, el rey porta una lanza en cada mano con un cebo, al que se vuelven los animales, que así inician su ascensión para alcanzar



Fig. 2. *La ascensión de Alejandro*, s. X, bordado alemán. Mainfränkisches Museum (Würzburg, Alemania).

https://ic.pics.livejournal.com/skifos/14688664/75548/75548_original.jpg

su ansiado manjar. Viste indumentaria regia que varía en función del origen de la representación; en el arte occidental se caracteriza por su corona y en el arte bizantino exhibe las insignias imperiales, como en la placa de marfil (fig. 1) de

Hessisches Landesmuseum de Darmstadt, donde luce *stemma* y *loros* (1^a ½ s. X o s. XII)².



Fig. 3. *La ascensión de Alejandro*, h. 1160, esmalte del Valle del Mosa. Victoria & Albert Museum (Londres).

https://78.media.tumblr.com/8518851776c0a0eb5f777d96724d71cd/tumblr_p1db2614mn1sojamro1_1280.jpg

Los animales pueden ser grandes aves, como en el bordado alemán (fig. 2) del Mainfränkisches Museum de Würzburg (s. X), pero en la mayoría de las ocasiones son grifos, animales fantásticos que en la Edad Media tuvieron un carácter apotropaico y fueron considerados guardianes de lugares particulares por ser intermediarios entre el cielo y la tierra³.

² WALKER, Alicia (2012): pp. 108-142 considera que la placa tiene que datarse en el siglo XII atendiendo a la indumentaria que luce Alejandro, por lo que rebate la tradicional atribución a la 1^a ½ del siglo X.

³ SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2012): p. 50. Vinculados a la realeza tenían un valor positivo y por su morfología corpórea de león y águila fueron considerados símbolo de la doble naturaleza de Cristo.



Fig. 4. *La ascensión de Alejandro*, s. XII, relieve en mármol. Fachada septentrional de la basílica de San Marcos (Venecia, Italia).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Alessandro_Magno_%28scultura_da_Constantinopoli_XIsec.%29.jpg

Museum, Londres, ca. 1160), donde Alejandro va cómodamente sentado en un carro y porta una sola lanza a la que se enrosca una serpiente seguida con la mirada por los grifos, que emprenden el vuelo para alcanzar su presa. El carro sustituye a la cesta en representaciones bizantinas, como el relieve en el que Alejandro vestido como un basileo bizantino monta un carro visto de frente (fig. 4) en la fachada norte de la basílica de San Marcos de Venecia (s. XII), así como

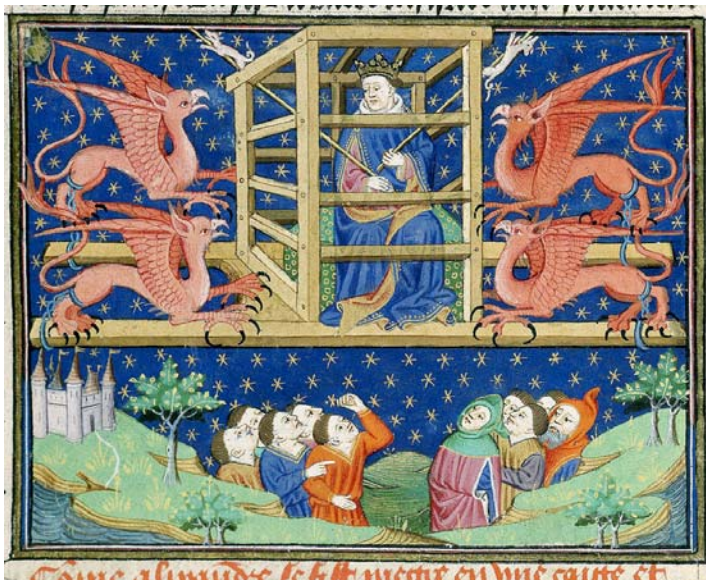


Fig. 5. *La ascensión de Alejandro*, 1444-1445, ilustración miniada en el manuscrito *Talbot Shrewsbury Book*, Royal 15 E VI, fol. 20v. British Library (Londres).

https://farm9.static.flickr.com/8307/7976748909_88cb3208e9_b.jpg

en objetos suntuarios como sellos de plomo, objetos de cobre, plata, etc. El carro transmite la idea de triunfo imperial y victoria desde la Antigüedad⁴.

En Occidente, la cesta también puede ser sustituida por un asiento donde se instala el rey, que de este modo se muestra de cuerpo entero, por ejemplo en el mosaico pavimental de la catedral de

En los poemas latinos, desde el siglo IX, los animales que se describen son grifos: SCHMIDT, Victor Michael (1995): pp. 11-13; LECHITSKAYA, Olga (2013): pp. 178-179.

⁴ LECHITSKAYA, Olga (2013): pp. 181-182.

Otranto (1165)⁵, o en las misericordias de las sillerías de coro inglesas, con pose de autoridad manifestada por cruce de piernas que caracteriza algunas de las representaciones, como en la catedral de Wells y la catedral de Lincoln (s. XIV)⁶. En algunas piezas suntuarias, la cesta es sustituida por armaduras a modo de jaula donde se instala el monarca (fig. 5), como en la miniatura del Talbot Shrewsbury Book (British Library, Royal 15 E VI, fol. 20v, Rouen 1444-1445) o en el tapiz (fig. 6) encargado por el duque de Borgoña, Carlos el Temerario, realizado en los talleres de Tournai (Palazzo Doria, Génova, ca. 1475)⁷.



Fig. 6. *Historia de Alejandro* (detalle), h. 1475, tapiz de Tournai. Palazzo Doria (Génova).

<http://www.doriapamphilj.it/genova/en/wp-content/uploads/2009/04/arazzo-alessandro-magno-imprese-orientale.jpg>

El significado del tema varía en función de factores como su ubicación, soportes y materiales, o los destinatarios. El simbolismo de la imagen no fue igual en Bizancio que en Occidente, ni en aquellas representaciones destinadas a los fieles o reservadas a las clases dirigentes. En la órbita bizantina este viaje es considerado como la carrera de un cristiano ejemplar y su curiosidad se considera laudable para conocer las cuestiones celestiales, pero entre los moralistas medievales su conducta era indicio de su carácter orgulloso, arrogante, ambicioso y soberbio, como se podría interpretar en capiteles como el de la iglesia de Revilla

⁵ GIANFREDA, Grazio (1998).

⁶ LEES, Julianna (2012): pp. 25-29. STONE, Charles Russell (2013).

⁷ BARBE, François, STAGNO, Laura, VILLARI Elisabette (eds.) (2013).



Fig. 7. *La ascensión de Alejandro*, s. XII, tímpano de piedra. Iglesia de Santa Maria della Strada (Matrice, Italia). <http://www.francovalente.it/wp-content/uploads/2008/12/smaria-strada-aless2.JPG>

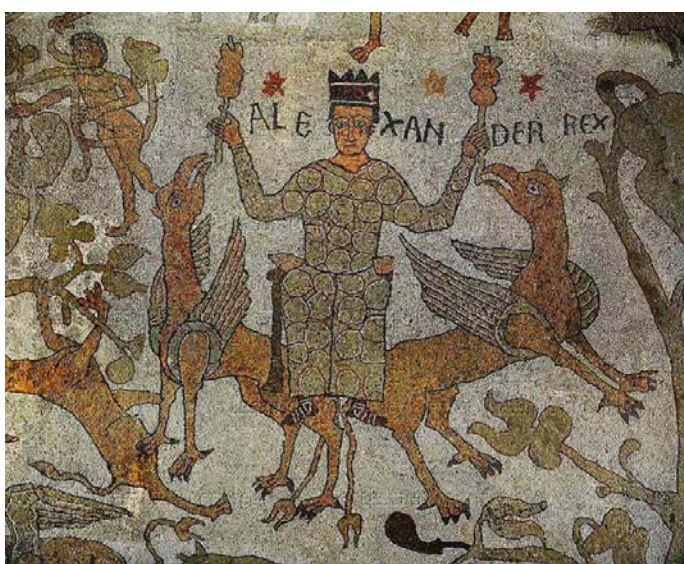


Fig. 8. *La ascensión de Alejandro*, 1163-1165, pavimento musivo. Catedral (Otranto, Italia). https://it.wikipedia.org/wiki/Volo_di_Alessandro#/media/File:Alessandro_Makedonski_in_Otranto_cathedral.jpg

del Collazo (Palencia, s. XII)⁸. Solo en algunos casos, el vuelo se podría entender como la expresión del anhelo por el cielo y, por tanto, una referencia a la bienaventuranza celestial que disfrutaban los benditos en el Más Allá⁹. Con este sentido apotropaico se podría explicar su presencia en algunas portadas y tímpanos de los territorios del ámbito bizantino¹⁰, y también alemanes, franceses e italianos¹¹, como en Santa Maria della Strada en Matrice (s. XII), donde la figura de Alejandro (fig. 7), como una profética anticipación de la resurrección de Cristo, es la imagen de la aspiración del alma a entrar en la Jerusalén celeste, por eso en la arquivolta se representa el cordero apocalíptico¹².

Sin embargo, en Occidente tuvo un significado ambiguo. En los contextos religiosos, la ascensión profana del rey tenía una valoración moral negativa y suponía un recuerdo al fiel para vencer la soberbia, porque el gesto del macedonio fue temerario, un perfecto

⁸ Esta iconografía no es muy frecuente en el románico español, donde se confunde con el señor de los animales por el dominio que ejerce el héroe sobre las bestias: ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca (1987).

⁹ LEES, Julianna (2012): p. 30.

¹⁰ LECHITSKAYA, Olga (2013): pp. 179-181.

¹¹ FRUGONI, Chiara (1978); FRUGONI, Chiara (1995); GALAVARIS, George (1989): pp. 16-17 considera que su representación muestra la idea de salvación, fuerza, poder, grandeza y apoteosis.

¹² LEES, Julianna (2012): p. 67.

exemplum superbiae, como también lo eran escenas que podían completar el mensaje iconográfico como la Torre de Babel, el vuelo de Simón el Mago y el Pecado Original, temas parejos a los que aparece en los mosaicos pavimentales de la catedral de Otranto (fig. 8) (1163-1165) -expulsión de Adán y Eva del jardín de Edén, la historia de Caín y Abel, la construcción de la Torre de Babel, Noé y el arca, Sansón y el profeta Jonás-¹³, la catedral de Trani o la catedral de Taranto¹⁴. Supone un ansia por parte del hombre por alcanzar el límite de sus posibilidades y una manifestación de la vanidad, por eso su mensaje se inscribe dentro de la tradición cristiana de los comentarios bíblicos que consideraban al macedonio un precursor del anticristo y la encarnación del diablo al ser presentado como el paradigma de la arrogancia y la soberbia por querer entender las cosas divinas, por eso esta historia se incluía en los sermones como advertencia ejemplificante¹⁵, sentido que parecen tener los capiteles donde se plasma esta representación, porque su gobierno y dominio sobre las bestias era reprobable a los ojos de la Iglesia, que advertía de su soberbia desaforada que le llevó a su perdición para la vida ultraterrena, como el capitel de la fachada oeste de la iglesia de la Magdalena de Tudela (Navarra, s. XII), que aparece junto al capitel de las tentaciones de Cristo, interpretado por María Luisa Melero como “la osadía humana vencida y frenada por los dioses igual que en los capiteles vecinos de las tentaciones la osadía del diablo es vencida por Cristo”¹⁶.

En contextos funerarios la apoteosis, como podría ser el caso de algunos textiles procedentes de enterramientos, el tema, ligado a las apoteosis imperiales, supone la exaltación del difunto y una alegoría del alma que aspira a la salvación¹⁷, donde los grifos, animales apotropaicos, protectores y guardianes, actuarían como vigilantes y custodios del alma otorgándoseles un papel de psicopompos al conducir el alma de los bienaventurados en su camino al Más Allá, como portaban a los emperadores en su apoteosis y glorificaciones y a Alejandro en su hazaña.

¹³ GIANFREDA, Grazio (1998).

¹⁴ CENTANNI, Monica (2009); MONTERO MUÑIZ, Joaquín (2017): pp. 40-41.

¹⁵ LEES, Julianna (2012): p. 6.

¹⁶ MELERO MONEO, María Luisa (1984), p. 479.

¹⁷ LECHITSCAYA, Olga (2013): pp. 181, 184-193.

En el ámbito secular su presencia está justificada porque alegorizaba la inteligencia y la fuerza o el poder en su máxima expresión¹⁸, así en objetos suntuarios simbolizaba la exaltación del príncipe como imagen del monarca sabio, valeroso y con coraje que quiere llegar al fin del mundo como prueba de su excepcional virtud caballeresca. También con carácter legitimador y de exaltación del príncipe se puede interpretar el relieve de la fachada del Duomo de Fidenza, lo que explica la presencia de otras figuras de prestigio como Hércules y Maximiano que se relacionan con Federico I Barbarroja y una alusión a la continuidad del Imperio y su dominio en estos territorios¹⁹.

Por tanto, la figura del macedonio en su aventura de la ascensión al cielo es ambigua, ya que podía encarnar lo positivo como potencia protectora del mal si atendemos al valor que muestra el rey en esta hazaña, o lo negativo como ejemplo del pecado de la soberbia, el orgullo y la osadía, pudiéndose interpretar como vicios asociados a los monarcas y las clases poderosas.

Fuentes escritas

La vida de Alejandro, entretejida con hechos fabulosos, fue recopilada y narrada en el siglo III por un autor alejandrino, conocido como Pseudo-Calístenes, en una magna obra de diez libros que fue continuamente revisada y ampliada²⁰. Escrita en griego, fue traducida al latín así como al armenio, georgiano, persa, sirio, árabe, turco, etíope, copto y hebreo. Durante la Edad Media, del latín fue traducida al francés, alemán, español, italiano, inglés, sueco, danés, checo, polaco y húngaro²¹. Las versiones medievales de la Historia de Alejandro, conocidas como "Libro de Alexandre" o "Roman d'Alexandre", no faltaron en las bibliotecas de los príncipes con bellos ejemplares en los que se ilustraron sus diferentes hazañas, apreciándose su imagen como la del paladín a imitar²².

En el Pseudo-Calístenes (*Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia* II, 41) el héroe no puede completar su hazaña de divisar los confines de la tierra porque

¹⁸ En Bizancio, la imagen del emperador divinizado que gobierna la tierra: FRUGONI, Chiara (1973); CENTANNI, Monica (2009).

¹⁹ MUTTI, Claudio (1978), pp. 12-43. KOJIMA, Yoshie (2012).

²⁰ POLIGNAC, François de (1999).

²¹ GARCÍA GUAL, Carlos (1977): pp. 12-13 y 26-28.

²² CARY, George (1956). ROSS, D.J.A. (1971). MONTERO MUÑIZ, Joaquín (2017): p. 38.

es detenido por un ser alado, sin embargo, en el *Libro de Alexandre* (2496d) la expedición aérea tiene éxito y puede vislumbrar y describir los tres continentes conocidos²³. El texto que describe claramente la imagen plástica objeto de estudio dice así:

Luego de nuevo reflexioné, hablando conmigo mismo, si allí estaba verdaderamente el confín último de la tierra por donde se encurva el cielo, y quise investigar la verdad. Así que mandé capturar dos de las aves de aquel lugar. Eran unas aves blancas, grandísimas y muy poderosas y mansas que al vernos huían. Algunos de los soldados se habían subido encima de ellas agarrados a sus cuellos, y las aves habían echado a volar llevándolos sobre sus lomos. Se nutrían de animales muertos, de ahí que la mayor parte de ellas vinieran a nuestro encuentro por la causa de los caballos muertos. Habíamos capturado dos de ellas y ordené no darle alimento en el plazo de tres días. Al tercer día dispuse que prepararan un madero con forma de yugo y que lo ataran a sus cuellos. Luego hice preparar la piel de un buey en forma de cesto, y yo me metí en él –llevaba en la mano una lanza cono de siete codos de larga que tenía en la punta el hígado de un caballo. Enseguida se echaron a volar las aves para devorar el hígado y yo ascendí con ellas por el aire, de tal modo que ya me parecía estar cerca del cielo. Pero me estremecía por la extraordinaria frialdad del aire y por el viento producido por las alas de las aves. Al rato me sale al encuentro un ser alado de figura humana y me dice: “¡Oh Alejandro!, ¿tú que no comprendes las cosas de la tierra, intentas conocer las del cielo?, ¿vuélvete ya hacia la tierra a toda prisa, si no quieres convertirte en pasto de estas aves”²⁴.

Otras fuentes

Las fuentes artísticas que inspiraron esta composición simétrica donde una figura humana es flanqueada por dos animales a los que somete ya se encuentran en los broncecillos iraníes de Luristán, datados en el primer milenio a.C. Este prototipo compositivo se transmitió a las distintas culturas de Oriente Medio y todavía la encontramos en Bizancio, decorando, por ejemplo, ricas telas de seda donde se representa una figura masculina dominando a dos animales²⁵.

Otra de las fuentes artísticas, en lo compositivo e iconográfico, son las escenas de triunfo y apoteosis donde dioses y emperadores en el arte griego y romano son transportados en carros tirados por animales.

²³ CASAS RIGALL, Juan (2007): *Manuscrito O*, BnE, ms. Vit. 5-10, fol. 142v - 143v.

²⁴ GARCÍA GUAL, Carlos (1977): pp. 166-167.

²⁵ LEES, Julianna (2012): pp. 39-45.

Extensión geográfica y cronológica

El tema de la ascensión de Alejandro fue tratado en Oriente y Occidente²⁶, donde se registran ejemplos desde los siglos IX-X. En Bizancio y los territorios del ámbito bizantino (Rusia, Balcanes, Venecia...) se localiza en el arte monumental en fachadas y portadas de templos.

Fue una escena muy difundida en Italia, Francia, Alemania e Inglaterra, tanto en escultura monumental –portadas y capiteles– como en la decoración de misericordias de sillería de coro en el caso inglés. En la Península Ibérica los ejemplos son más sintéticos, a menudo faltan las lanzas con el cebo con las que el rey engaña a los grifos, pero aparece entre estos seres fantásticos, diferenciándose de los relieves donde la figura humana doblega a dos animales, cuya interpretación es más controvertida.

En los objetos suntuarios el tema trasciende los contextos culturales tradicionales, significándose como expresión de poder, búsqueda de la sabiduría e inteligencia para la clientela bizantina, islámica y de Europa Occidental.



Fig. 9. *La ascensión de Alejandro*, s. XIV, misericordia. Catedral de Chester (Reino Unido). https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Chester_Cathedral_misericord_Hamilton_0144.JPG



Fig. 10. *La ascensión de Alejandro*, s. IX, Fíbula de Alfredo el Grande. Ashmolean Museum (Oxford, Reino Unido).

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Alfred_Jewel#/media/File:Alfred_Jewel_Ashmolean_2014.JPG

²⁶ GRABAR, André (1968); MUTTI, Claudio (2008).

Soportes y técnicas

La ascensión de Alejandro se encuentra en todo tipo de soportes, formatos y técnicas: escultura en piedra, madera y marfil; musivaria; metalistería en plata, cobre, bronce y esmaltes sobre metal; textiles de seda, bordados y tapices; e ilustraciones de manuscritos²⁷.

Precedentes, transformaciones y proyección

La leyenda de un héroe que emprende el vuelo sobre un ave tiene los precedentes más antiguos en la imagen del rey sumerio Etana, que ascendió a los cielos en un águila en busca de la planta de la vida para poder tener un heredero, como se representa en cilindros de época sumeria y acadia. Después, otros personajes protagonizarán otras versiones del vuelo, sobre más de un ave, o en un carro tirado por distintos animales, y en la mayoría de las leyendas, después de un reconocimiento de las regiones celestes, se ven obligados a descender²⁸. Tal es el caso del rey bíblico Nemrod, quien después de construir la torre de Babel para llegar al cielo, hizo un ascenso en un cofre soportado por cuatro pájaros enormes cayendo sobre una montaña; o el sabio asirio Ahikar, que hizo creer al faraón que jóvenes montados sobre águilas le construirían un castillo en el cielo²⁹.



Fig. 11. *La ascensión de Alejandro*, ss. XI-XII, diadema real de metal con esmaltes. Museo Nacional de Kiev (Ucrania).

http://www.engramma.it/eOS/resources/images/76/14_vo_loalex_diadema_kiev.gif

En la mitología griega, Belerofonte se sirve del caballo alado Pegaso para vencer a la Quimera, pero después, en un

²⁷ Un amplio repertorio de imágenes en distintos materiales y técnicas puede verse en <https://www.pinterest.cl/fondopaviani/ascensione-di-alessandro-magno/?lp=true> y <https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/sets/72157649824207181/>. Consulta de 17/01/2018.

²⁸ FRUGONI, Chiara (1973): pp. 39-67; SCHMIDT, Victor Michael (1995): pp. 10-11; LEES, Julianna (2012): pp. 3-6.

²⁹ LECHITSCAYA, Olga (2013): p. 177.

acto de envanecimiento, creyó poder conquistar el Olimpo y rivalizar con los dioses, por lo que Zeus envió un tábano que logró enfurecer a Pegaso y Belerofonte cayó al vacío al perder su dominio sobre el caballo³⁰.

Plásticamente la escena deriva claramente del tema de los triunfos y apoteosis de los dioses y emperadores, así como de las carreras de carros que tan populares fueron en el mundo Antiguo, reproducidos en distintos materiales y técnicas³¹. Estos triunfos son representados durante la Antigüedad Tardía y la Edad Media de frente, en composición simétrica, como el tema que nos ocupa.

Al tiempo que este episodio de las hazañas de Alejandro se puso de moda literaria y plásticamente en la cuenca del Mediterráneo, en la epopeya *Shāhnāmē*, escrita por el poeta persa Ferdousí hacia el año 1000, se atribuye a uno de los míticos reyes persas, Kai Kaus, un viaje celestial persuadido por el demonio para



Fig. 12. *La ascensión de Alejandro*, s. XII, capitel de piedra. Iglesia de San Andrés (Revilla de Collazos, Palencia).

https://c1.staticflickr.com/3/2046/2477945485_45515c3901_b.jpg

extender sus dominios, para lo cual se unieron a su trono cuatro águilas que fueron atraídas con lanzas con cebos, pero cuando se cansaron de volar precipitaron al rey a tierra, que vivió por el resto de sus días con el remordimiento de su ambición. Esta ascensión fue ilustrada numerosas veces en los libros miniados³².

Belerofonte y Kai Kaus, al igual que Alejandro, son claros ejemplos de orgullo que con su actitud desafían el orden divino.

Prefiguras y temas afines

La ascensión de Alejandro es afín compositivamente al tema bíblico de Daniel en el foso de los leones y al de figuras humanas doblegando a los animales.

³⁰ THEOI GREEK MYTHOLOGY, <http://www.theoi.com/Heros/Bellerophon.html>. Consulta de 17/01/2018.

³¹ LECHITSCAYA, Olga (2013): pp. 182-187.

³² LEES, Julianna (2012): pp. 4-5.

La interpretación de las representaciones en las que una figura masculina somete a unas bestias, generalmente leones, agarrándolas del cuello o atándolas con sogas es controvertida. Si bien se ha interpretado como el señor de los animales, también se puede entender como una alegoría del dominio de las pasiones. Sin embargo, Olañeta lo interpreta como una de las variantes en las que se puede representar a Daniel porque, según el autor, la lucha entre el bien y el mal es inherente a la historia del profeta³³.

Bibliografía

BARBE, Françoise; STAGNO, Laura; VILLARI, Elisabetta (eds.) (2013): *L'Histoire d'Alexandre dans les tapisseries au XV^e siècle. Fortune iconographique dans les tapisseries et les manuscrits conservés. La tenture d'Alexandre de la collection Doria Pamphili à Gênes*. Brepols Publishers, Turnhout.

CARY, George (1956): *The medieval Alexander*. Cambridge University Press, Cambridge.

CASAS RIGALL, Juan (2007): *El libro de Alexandre*, Castalia, Madrid.

CENTANNI, Monica (2009): "Il lungo volo di Alessandro", *Engramma, la tradizione classica nella memoria occidentale*, 76.

ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca (1987): "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la 'Asunción de Alejandro' y el 'Señor de los animales' en el románico español". En: ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca; YARZA LUACES, Joaquín (eds.): *Originalidad, modelo y copia en el arte español medieval*, Vº Congrès espanyol d'història de l'art, (Barcelona, 29 octubre – 3 novembre 1984), Vol. I, pp. 49-64.

FRUGONI, Chiara (1995): "La fortuna di Alessandro nel Medioevo". En: DI VITA, Antonino; ALFANO, Carla (eds.): *Alessandro Magno. Storia e mito* (catálogo exposición Palazzo Ruspoli, 21 diciembre 1995 - 21 mayo 1996). Fondazione Memmo Leonardo Arte, Roma, pp. 161-173.

FRUGONI, Chiara (1978): *La fortuna di Alessandro Magno dall'antiquità al Medioevo*. La Nuova Italia, Florencia.

³³ OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio (2017) en su tesis doctoral (inérita) establece varias tipologías en la representación del tema iconográfico de Daniel. Aunque no hemos tenido acceso a la tesis, hemos podido conocer algunas de sus teorías y conclusiones en los blogs <http://romanes.blogspot.com.es/>, en el que es reseñada por Michel Claveyrolas, y <http://romanicodigital.blogspot.com.es/>, donde se recogen sus hipótesis y argumentos. Consulta de 3/03/2018.

FRUGONI, Chiara (1973): *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*. Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma.

GALAVARIS, George (1989): "Alexander the Great, conqueror and captive of death: his various imagen in Byzantine art", *Canadian art review*, 16.1, pp. 12-18.

GARCÍA GUAL, Carlos (ed.) (1977): *Pseudo-Calístenes, Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*. Gredos, Madrid.

GIANFREDA, Grazio (1998): *Il mosaico di Otranto*. Biblioteca Medioevale in immagini. Edizioni del Grifo, Lecce.

GRABAR, André (1968): "Images de l'ascension d'Alexandre en Italie et en Russie". En: *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Vol. 1, París, Collège de France, pp. 291-96.

KOJIMA, Yoshie (2012): "Iconografia per Sacrum Imperium: rilievi nella facciata del Duomo di San Donnino". En: DONATO, Maria Monica; FERRETTI, Massimo (coords.): «*Conosco un ottimo storico dell'arte...*». *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*. Edizioni della Normale, Pisa, pp. 77-82.

LEES, Julianna (2012): *Representations of the fantastical adventures of Alexander the Great in romanesque and pre-romanesque art. A series of papers from different sources with added notes and illustrations*.

LECHITSCAYA, Olga (2013): "Tabula with the ascension of Alexander-Dionysus in the Pushkin State Museum of Fine Arts". En: DE MOOR, Antoine; FLUCK, Cäcilia; LINSCHIED, Petra (eds.): *Drawing the threads together. Textiles and footwear of the 1st millennium AD from Egypt*, Lannoo Publishers, Tielt, pp. 176-193.

MELERO MONEO, María Luisa (1984): "Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa María de Tudela (Navarra)", *Príncipe de Viana*, nº 173, pp. 463-483.

MILLET, Gabriel (1923) : "L'ascension d'Alexandre", *Syria*, IV, pp. 85-133.

MONTERO MUÑIZ, Joaquín (2017): *La iconografía de Alejandro Magno*, Tesis doctoral, Universidad de León.

MUTTI, Claudio (2008): "L'ascensione di Alessandro". En: SACCONI, Carlo (ed.), *Alessandro/Dhû I-Qarnayn in viaggio tra i due mari*, Quaderni di Studi Indo-Mediterranei, I, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 131-139.

MUTTI, Claudio (1978): *L'Antelami e il mito dell'Impero*. Edizioni all'insegna del Veltro, Parma.

NOBLE, Peter; POLACK, Lucie; ISOZ, Claire (1982): *The Medieval Alexander Legend and Romance Epic*. Kraus International Publications, Nueva York.

OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio (2017): *La representación de Daniel en el foso de los leones en la escultura de Occidente (ss. XI-XIII). Corpus y estudio iconográfico*

de la transformación, función y significado de una imagen polivalente, tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona.

POLIGNAC, François de (1999): "From the Mediterranean to universality? The myth of Alexander, yesterday and today", *Mediterranean Historical Review*, vol. 14, n° 1, pp. 1-17.

ROSS, D.J.A. (1971): *Illustrated Medieval Alexander. Books in Germany and the Netherlands*. Maney Publishing, Leeds.

SCHMIDT, Victor Michael (1995): *A Legend and its Image. The aerial flight of Alexander the Great in medieval art*. Egbert Forsten, Groningen.

SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2012): "El grifo", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, n° 8, pp. 45-65.

STONE, Charles Russell (2013): *From Tyrant to Philosopher-King: A Literary History of Alexander the Great in Medieval and Early Modern England*. Brepols Publishers, Turnhout.

TRAINA, Giusto (2003): *La storia di Alessandro il macedone. Codice armeno miniato del XIV secolo (Venezia, San Lazzaro, 424)*. Centro Veneto studi e ricerche sulle civiltà classiche e orientali, Venecia.

WALKER, Alicia (2012): *The emperor and the world: exotic elements and the imaging of middle byzantine imperial power, ninth to thirteenth centuries C.E.* Cambridge University Press, Cambridge.

LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE OVIDIO EN MANUSCRITOS MEDIEVALES *

THE OVIDIAN ICONOGRAPHIC REPRESENTATION IN MEDIEVAL MANUSCRIPTS

Cristina MARTÍN PUENTE

Profesora titular de Filología Latina
Departamento de Filología Clásica
Universidad Complutense De Madrid
cmartin@ucm.es

Recibido: 6 de marzo 2018

Aceptado: 26 de abril 2018

Resumen: En el siglo XI las obras de Ovidio se copian cada vez más frecuentemente, se estudian en las escuelas, se comentan, se resumen, etc. Así pasa a ser un autor canónico de primera fila. A partir del siglo XIII sus representaciones iconográficas, como los de otros autores, proliferan en manuscritos, tanto en los que recogen sus obras, como en algunos que albergan textos completamente ajenos. Estos retratos son una prueba más de que en esta época Ovidio se convierte en un autor canónico de primera fila.

Palabras clave: Ovidio, retratos, manuscritos, canon literario, recepción clásica.

Abstract: In the 11th century Ovid's works were more and more frequently copied, studied, commented, summarized, etc. From the 13th century onwards, his pictures, like those of other authors, embellish not only manuscripts that contain his poems, but also books unrelated to Ovid. These portraits are further evidence that at this time Ovid became a leading canonical author.

Palabras clave: Ovid, portraits, manuscripts, Literary Canon, Classical Reception.

Introducción

Desde que Augusto expulsó a Ovidio de Roma y lo dejó fuera de las bibliotecas públicas hasta que entró en la escuela en el siglo IV, siempre tuvo

* Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación "Las retóricas del clasicismo: los puntos de vista (contextos, premisas, mentalidades)" financiado por el MINECO (REF. FFI2013-41410-P). Usaré los términos 'representación', 'retrato', 'imagen', etc. de Ovidio como sinónimos de reproducción de su rostro, busto o cuerpo sin pretensión de fidelidad, sino con carácter simbólico, puesto que nunca debió de existir un retrato al natural de este autor latino en pintura, escultura, mosaico, manuscrito, etc. en la Antigüedad, a partir del cual se pudieran hacer copias directas o indirectas. Agradezco enormemente a las personas que han corregido el original todos sus comentarios y sugerencias, que, sin duda, han sido de inestimable ayuda y han servido para mejorar el resultado final.

lectores -incluso cristianos-¹, que difícilmente exhibirían sin problemas una escultura, fresco o mosaico con su imagen. Así que parece que no se conservan retratos suyos de la Antigüedad ni sabemos nada de su apariencia física. Aunque dice que un amigo llevaba su imagen en un anillo (*trist.* 1,7,1-10), quizá era solo una vana ilusión, pues desde el exilio siempre evitó mencionar a quienes permanecieron fieles para no perjudicarlos. Según Escobar², la reproducción de la imagen de un autor literario es una forma de reconocimiento e indicio manifiesto de pertenencia a un canon, ya sea de alcance individual o colectivo, con una finalidad decorativa y propagandística, paralela al establecimiento de las listas de autores en el ámbito bibliotecario y académico. De acuerdo con esta afirmación, hasta que no aparecen las primeras imágenes de Ovidio en el siglo XII no entraría este autor plenamente en el canon literario de los autores de la Antigüedad grecolatina. Sin embargo, sí existen representaciones en la Antigüedad de otros autores, como el de Virgilio con las musas en el mosaico del Museo de El Bardo en Túnez³ o los de Virgilio, Ennio, Cicerón, Livio, etc. en el mosaico de Monnus en Trier (Alemania) y en manuscritos antiguos como los de Virgilio en el *Vergilius Romanus*, Vat. Lat. 3867 f. 9r y f. 14r y el de Terencio en Vat. Lat. 3868, f. 2.

Y, efectivamente, tras la incorporación de Ovidio a las listas de autores más importantes, como las que encontramos en *Ars lectoria* (c. 1086) de Aimerico de Auxerre, en *Dialogus super auctores* (c. 1130) de Conrado de Hirsau o en *Laborintus* de Eberardo el Alemán (1212-1280)⁴, fueron apareciendo las primeras representaciones del poeta en miniaturas casi siempre polícromas –todas idealizadas– del poeta latino, primero en manuscritos que no contienen obras suyas y, a partir del siglo XIII, también en manuscritos que acogen, bien sus propias obras, en latín o traducidas (muchas veces con comentarios), bien versiones moralizadas de éstas. Las ilustraciones aparecen en la portada del

¹ WHITE, Peter (2002); DEWAR, Michael (2002); VALLEJO MOREU, Irene (2006-7): pp. 331-335, 352-354, 407-413.

² ESCOBAR, Ángel (2011): pp. 366, 387.

³ A diferencia de lo que pudo ocurrir, por ejemplo, con Virgilio (FARINELLA, Vincenzo 2012).

⁴ CLARK, James G. (2011): p. 6; DIMMICK, Jeremy (2002); DOÑAS, Antonio (2006); GATTI, Pierluigi Leone (2014); KNOX, Peter E. (2009); MCKINLEY, Kathryn L. (2001); MUNK OLSEN, Birger (1991); RICHMOND, John (2002): pp. 446-447, 449, 454; WHITBREAD, Leslie G. (1972).

volumen, en la primera página de una obra que acoge un código misceláneo o en medio del texto y puede tener distintas funciones en cada caso⁵.

Atributos y formas de representación

Normalmente se retrata a Ovidio como un hombre muy respetable y docto. Cuando aparece de cuerpo entero, suele aparecer leyendo un libro o escribiendo, sentado (el mueble donde se sienta puede ser desde un simple taburete hasta una cátedra con dosel) o de pie, de manera similar a como se representa a los profesores en sus cátedras o incluso a los Padres de la Iglesia. Solamente en una ocasión lo encontramos de rodillas. Pero no faltan casos en que el libro se adorna con su busto. El poeta, a veces muy joven, otras de edad madura y otras de edad avanzada, puede aparecer con o sin barba, con pelo corto o largo, con corona de laurel, con algún tipo de tocado o sin nada en la cabeza. Es muy frecuente que tenga un libro, un objeto para escribir, un huevo, una filacteria -bien su nombre, bien con algún texto que lo identifica perfectamente- e incluso, en el caso en que se le represente arrodillado, que tenga una espada a la cintura. El atuendo, a excepción de una miniatura en la que aparecen desnudos Ovidio, Homero, Lucano y Horacio en un manuscrito de la *Divina Comedia* de Dante (Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham misc. 48, fol. 6.), suele ser el típico de la época en la que se realiza la miniatura, salvo alguna excepción que lo representa como a un personaje de la antigua Roma o, al menos, con una vestimenta un poco diferente. Se trata en todos los casos de imágenes idealizadas que, como afirma Helena Carvajal⁶, se convierten en metáfora de la pertenencia a un grupo o estamento y en las que, por tanto, lo esencial es el símbolo que identifica al personaje y su categoría.

En la escena puede estar solo o con otros personajes casi siempre masculinos a los que imparte docencia. El escenario también puede adornarse con un libro sobre un atril, libros en hornacinas o anaqueles, elementos arquitectónicos, tapices geométricos, etc., o carecer de cualquier tipo de adorno. Otra posibilidad es que aparezca cerca de miniaturas que representan a otros autores canónicos como Lucano, Virgilio, Horacio o Séneca o que sirven de inspiración al autor de la obra en la que aparecen las imágenes. Si se trata de

⁵ PEDRAZA GRACIA, Manuel José (2016).

⁶ CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2016), pp. 58-59.

manuscritos de la *Divina comedia* de Dante, siempre aparece junto a Homero, Horacio y Lucano frente a Virgilio y Dante.

Extensión cronológica, geográfica y proyección

En el siglo X, gracias a la importancia que Teodulfo de Orleans otorgó a Ovidio en la educación de la corte carolingia, el sulmonés comenzó a ganar popularidad, primero en Francia y después en toda Europa. A partir del siglo XI, y sobre todo en el XII y XIII (la llamada *aetas Ovidiana*), sus obras estuvieron entre las más copiadas, comentadas, traducidas, imitadas, etc. Paralelamente al incremento a la lectura y estudio de la obra de Ovidio, fue aumentando su



Fig. 1. Petrus de Ebulo, *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, 1196. Burgerbibliothek (Bern, Suiza), Ms. 120 II, fol. 95r. http://warfare.gq/12/Liber_ad_honorem_Augusti-f95r.htm

representación iconográfica, sobre todo, en libros manuscritos y, después, también en libros impresos. En este trabajo hablaremos de las imágenes del autor de las *Metamorfosis* en miniaturas que ilustran manuscritos realizados en Alemania, Francia, Italia y Holanda desde finales del siglo XII hasta principios del siglo XVI. Posteriormente la imagen de Ovidio aparecerá en grabados coloreados o sin colorear, muy similares iconográficamente a las que vemos en este trabajo, de ediciones que se reimprimieron muy frecuentemente. Además el libro impreso permitía al impresor reaprovechar tacos casi ilimitadamente (a veces para representar a distintos autores), por ejemplo, en frontispicios que se usaban para obras que nada tenían que ver entre sí⁷.

⁷ MARTÍN PUENTE, Cristina (2016); MARTÍN PUENTE, Cristina – ANDÚJAR CANTÓN, José Ignacio (2017).

Obras

1. Manuscritos que contienen obras literarias ajenas a Ovidio

Los primeros retratos de Ovidio no aparecen en obras ovidianas, sino en obras de admiradores que le rinden homenaje. A continuación reseñamos seis miniaturas de este tipo.

En primer lugar, el *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis* de Petrus de Ebulo (Palermo 1196)⁸ es un manuscrito que contiene un poema épico en dísticos elegíacos con muchas miniaturas que ilustran la narración. Está dedicado al emperador Enrique VI para celebrar que impidió a Tancredo de Lecce tomar el control de Sicilia. Ocupando todo el folio 95r del manuscrito están representados Virgilio, en la parte superior, Ovidio –autor que en muchas de sus obras usa el dístico elegíaco–, en medio, y Lucano, en la parte inferior (poetas latinos que también aparecerán juntos en compañía de Homero, Horacio y Dante en una escena de la *Divina Comedia* que veremos más adelante), yuxtapuestos, cada uno por su cuenta, sin formar parte de una escena de conjunto, todos de pie y aparentemente vestidos como ciudadanos romanos, sin nada en la cabeza, sin barba, sin corona de laurel y sin un decorado o escenario. Las tres imágenes policromadas en origen, aunque desgraciadamente muy deterioradas, están perfectamente identificadas ya que cada una sostiene una filacteria que incluye dos versos de cada uno de los poetas (fig. 1). En el caso de Ovidio, los versos son *Ars* 1.1 y 3.653. Estos tres poetas invocados representarían el canon épico del cronista y serían garantes, por así decir, de la calidad de su poema.

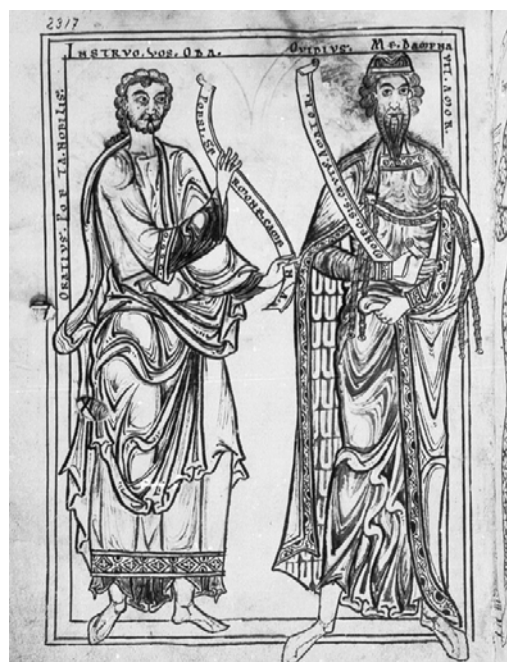


Fig. 2. *Aldersbach miscellanea*, h. 1200-1230. Bayerische Staatsbibliothek (Múnich, Alemania), Ms. Clm. 2599, fol. 107v.

<http://previous.bildindex.de/bilder/M102378b12a.jpg>

⁸ Burgerbibliothek Bern, ms. 120 II, fol. 95r.

Se puede ver en *Liber ad honorem Augusti* by Pietro da Eboli, c. 1197 [en línea]

http://warfare.gq/12/Liber_ad_honorem_Augusti-f95r.htm. Todos los documentos en línea han sido consultados el 28/02/2018.

En segundo lugar, en el f. 107v. de los *Aldersbach miscellanea*, copiados en Aldersbach en torno a 1200, encontramos a Horacio y Ovidio cuya identidad acredita una inscripción en el marco y una filacteria (fig. 2). Este códice contiene los *Sermones* de Petrus Comestor, el *De musica cum tonario* de Jean d'Afflighem y una galería de miniaturas con alegorías de las Artes Liberales emparejadas con uno de sus representantes, así como los autores que constituirían el canon vigente en esa escuela⁹. La pareja de poetas no forma parte de una escena y el único escenario es un marco muy sencillo que traspasan en el que aparecen los nombres. Ovidio, con barba larga, lleva una especie de bonete sobre una cabellera rizada. De la mano derecha sale una filacteria, donde se puede leer *moneo sis cautus amator* (seguramente en clara referencia a su *Ars amatoria*).

El atuendo es medieval, pero muy diferente al que viste en otras representaciones, porque tiene pretensiones de romano¹⁰.

Asimismo, desde principios del siglo XIV la *Divina Comedia* (1304-1321) de Dante contó con manuscritos miniados¹¹. La primera ilustración conocida del pasaje «Quelli è Omero poeta sovrano; / L'altro è Orazio sátiro che vene; / Ovidio

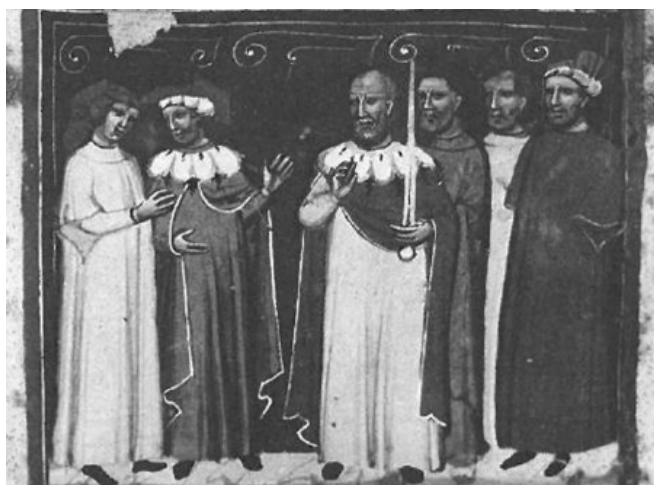


Fig. 3. Dante. *Divina Comedia*, h. 1345. Biblioteca de la Universidad de Budapest (Budapest, Hungría), Ms. 33, fol. 4v.

<http://journals.lub.lu.se/index.php/sjbmqs/article/view/12845/11478>

è 'l terzo, è l'ultimo Lucano.» (*Inferno*, 4, 88-90) está en un códice veneciano de 1345¹², donde el artista presenta a Ovidio, Homero (con la espada en alto), Horacio y Lucano, observados por Dante y Virgilio, como protagonistas absolutos, sin prestar casi ninguna atención al escenario, ya que solo se ve una especie de tapiz en la pared del fondo y el suelo (fig. 3). Ovidio,

⁹ KLEMM, Elisabeth (1978); TRAPP, Joseph Burney (2003): p. 349, n. 4.

¹⁰ Un canon de autores grecolatinos similar aparece en un plato de limosna de la catedral de Halberstadt (1310-1340) en el que se representa a Ovidio, Virgilio, Platón, Juvenal, Cicerón, Aristóteles, Diógenes, Hipócrates y Galeno, cf. KNIPP, David (2002): pp. 382, 405.

¹¹ BIERGER, Peter H. – MEISS, Millard – SINGLETON, Charles S. 1969; MARQUÉS, Ana María 2006 y *Dante Catalog*.

¹² Budapest, University Library in Budapest, ms. 33 fol. 4v, cf. GRAZIOSI, Barbara (2015).

como el resto, aparece de pie y en tercer plano, de modo que prácticamente solo se le ve la cabeza. El poeta se representa de edad madura, con amplias entradas y barba. Lleva una especie de túnica blanca, que parece sin terminar de ejecutar.

También aparecen los seis poetas perfectamente identificados con su nombre escrito en tinta roja en el centro de una miniatura de la parte inferior del folio de un manuscrito¹³ copiado en el tercer cuarto del siglo XIV en el Norte de Italia –quizá en Génova–. A la izquierda aparecen un grupo numeroso de personajes desnudos, en el centro están Dante y Virgilio, vestidos, frente al grupo constituido por Homero (blandiendo una espada), Horacio, Ovidio y Lucano, de pie completamente desnudos intentado taparse con las manos.

Existe, por otro lado, un poema holandés didáctico de ética laica¹⁴, anónimo titulado *Die dietsche doctrinale* (Brabante 1345), heredero del tratado espiritual *De amore Dei et proximi et aliarum rerum et de forma vitae* (1238) de Albertano de Brescia, de los preceptos éticos tomados de la Biblia y de Séneca y de la poesía didáctica de Ovidio, que alcanzó notable éxito y se tradujo al alemán (*Der Leyen doctrinal*). En la primera página de una edición



Fig. 4. *Die dietsche doctrinale*, 1345 (Brabante). Koninklijke Bibliotheek (La Haya, Países Bajos), Ms. 76 E 5, fol. 1r.

https://www.kb.nl/sites/default/files/76e5_001r_bis.jpg

¹³ Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham misc. 48, fol. 6. Se puede ver en: <http://www.bodleian.ox.ac.uk/dept/scwmss/wmss/medieval/jpegs/holkham/misc/48/1500/04800380.jpg> [consultado 03/04/2018].

¹⁴ La obra tiene muchas concomitancias con las de Francesc Eiximenis, también por la ilustración de sus códices, cf. PLANAS, Josefina (1997-1998).

realizada en torno al año 1374 encontramos una inicial O ricamente policromada con un joven escribiendo, que quizá representa a Albertano de Brescia o al desconocido autor¹⁵. En la esquina superior izquierda dentro de cuatro medallones de fondo dorado aparece la cabeza de Séneca identificado por una filacteria con su nombre; en la superior derecha la de Ovidio (fig. 4), en la inferior izquierda la de Avicena y en la inferior derecha la de Sidraco. Un Ovidio maduro con barba parece mirar de reojo desde arriba al joven que escribe. Lleva la cabeza totalmente cubierta como por una capucha con la parte superior azul y la lateral roja.

Finalmente, la escena del canto IV de la *Divina Comedia* aparece también en un manuscrito (Norte de Italia, quizá Siena, 1444 – 1450) cuyas ilustraciones se atribuyen al célebre miniaturista sienés Priamo della Quercia¹⁶. La miniatura presenta a Dante y Virgilio a la izquierda dialogando frente a Homero (con la espada en alto), Horacio, Ovidio y Lucano. Ovidio, con amplias entradas y barba larga, es representado con una edad avanzada por su pelo y su barba canosos. Está hablando con la mano derecha en alto a Homero, Horacio y Lucano que le miran atentos. Viste una túnica verde con bordados dorados. El resto de poetas clásicos también llevan una túnica parecida de otros colores, diferente a la de Dante, pues el artista ha intentado establecer una diferencia en el vestuario.

2. Manuscritos con obras de Ovidio

Además de estos textos no ovidianos, a partir de finales del siglo XIII comienzan a exhibir el retrato del poeta de Sulmona algunos volúmenes que recogen –tanto en latín como en traducción– *Pónticas*, *Metamorfosis*, *Arte de amar*, *Tristes*, *Fastos* y *Heroidas*¹⁷, seguramente como garantía de la autoría ovidiana de estas obras, frente a otras falsas atribuidas a Ovidio en manuscritos medievales. Al igual que las vidas, las notas y los *accessus* que incluían las

¹⁵ La Haya, Biblioteca Real ['S-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek] ms. 76 E 5, fol. 1r. Se puede ver: https://www.kb.nl/sites/default/files/76e5_001r_bis.jpg [consultado 03/04/2018].

¹⁶ Londres, British Library, Yates Thompson, ms. 36 fol. 7v. Se puede ver http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=yates_thompson_ms_36_fs001ar y <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IID=56668>. [Consultado 03/04/2018].

¹⁷ TRAPP, Joseph Burney (2003): p. 352.

ediciones, el retrato acercaría la figura de Ovidio al lector¹⁸. Dentro de este grupo se pueden incluir los manuscritos que se comentan a continuación.

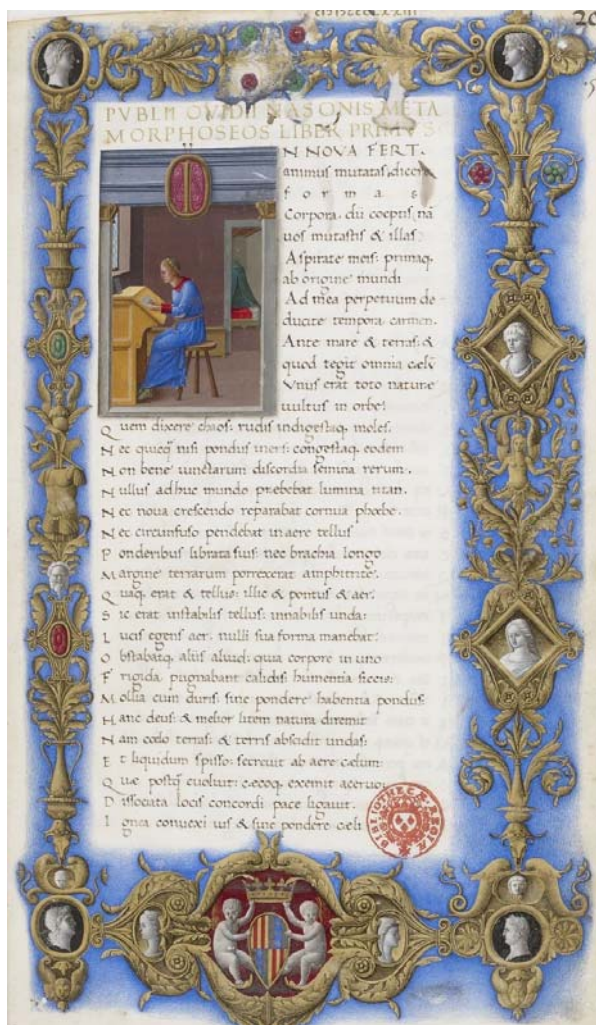


Fig. 5. *Metamorfosis*, 1485 (Roma). Bibliothèque nationale de France (Paris, Francia), Ms. Latin 8016, fol. 1r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452774s/f9.image>

Ovidio de cuerpo entero *in cathedra* escribiendo con cálamo en un códice. La

El primer retrato de Ovidio del que se tiene noticia aparece en el fol. 6r de una copia de las *Metamorfosis* numerado como página 1 de un códice italiano¹⁹ que dataría de antes de 1275²⁰.

Por otro lado, dentro de la letra inicial N de *Naso* del folio 37 – anteriormente folio 1 de un manuscrito con las *Epistulae ex Ponto*– de un manuscrito facticio italiano de 1301 que contiene varias obras concebidas de manera independiente²¹, aparece Ovidio *in cathedra* escribiendo con un cálamo en un libro apoyado en sus piernas.

De manera similar, el primer folio de un manuscrito italiano de las *Metamorfosis* copiado entorno al año 1320²² presenta una letra inicial I miniada que enmarca un retrato de

¹⁸ MARCOZZI, Luca (2000): PP. 70-72; PAPPONETTI, Giuseppe (1999): p. 14.

¹⁹ Roma, Bibliotheca Vaticana, ms. Vat. Lat. 5859. Trapp (2003, 353, n. 4) habla de un retrato en el ms. Vat. Lat. 5989, pero sin duda se trata de un error, porque ese ejemplar no contiene ninguna obra de este poeta. Agradezco la comprobación *in situ* al respecto a mi colega el Profesor Íñigo Ruiz Arzalluz.

²⁰ Según *Las Metamorfosis de Ovidio. Proyecto de investigación. SIGLA METAMORPHOSEON MANUSCRIPTORVM CODICVM ET EXCERPTORVM LITTERARVM ORDINE DISPOSITA* [en línea], donde se clasifica con el número 441.

²¹ Roma, Bibliotheca Vaticana, ms. Vat. Lat. 1600, fol. 37. BUONOCORE, Marco (1996): pp. 259-260; TRAPP, Joseph Burney (2003): p. 353, n. 4.

²² Cologny-Genève, Bibliotheca Bodmeriana, ms. 125, fol. 1r. <http://www.e-codices.unifr.ch/en/fmb/cb-0125/1r/0/Sequence-864> [Consultado 03/04/2018].

miniatura, policromada es de una factura muy rudimentaria, hasta el punto de que parece un muñeco de guiñol. Este volumen con numerosas notas de los siglos XIV y XV debió de ser manejado muy frecuentemente²³. Los dos últimos códices son buenos ejemplos de que en el siglo XIV el manuscrito empieza a ser considerado una obra de arte en sí mismo y se convierte en un símbolo de cultura, prestigio y estatus social superior²⁴.

Asimismo, acoge a Ovidio en la letra inicial de un manuscrito de los *Fastos* copiado en Italia septentrional en 1427²⁵.

También dentro de la inicial de una traducción italiana del *De arte amandi* (Italia 1390 - 1430)²⁶ una miniatura policromada de gran calidad representa a un Ovidio joven sin barba sentado *in cathedra* leyendo un libro que descansa sobre un atril. La mano derecha parece preparada para pasar página y la izquierda está junto a su mejilla. La indumentaria es similar a la que presenta Dante en el retrato que le hizo Andrea Del Castagno en 1450 y que acoge la Galería de los Uffizi de Florencia, la representación de Dante en el *Codice miniato raffigurante Brunetto Latin*²⁷ o la pintura Dante y Beatriz (1884) de Henry Holiday (Walker Art Gallery, Liverpool). Este códice, que perteneció a la Biblioteca de los Reyes de Aragón en Nápoles, está lleno de notas marginales al texto, compuesto a dos columnas. En el primer folio presenta además un prólogo en italiano del traductor, con una pequeña biografía de Ovidio.

Un manuscrito lujosísimo de las *Metamorfosis* (Roma 1485)²⁸, que se atribuye al copista Antonio di Francesco Sinibaldi y, al parecer, fue decorado, a instancia del cardenal Juan de Aragón, por el miniaturista Gaspare Romano, acoge

²³ PELLEGRIN, Elisabeth (1982); TRAPP, Joseph Burney (2003): p. 353, n. 4)

²⁴ WALKER VADILLO, Mónica Ann (2014): p. 57.

²⁵ Roma, Bibliotheca Vaticana, ms. Vat. lat. 10672, fol. 2r. Agradezco la comprobación al profesor Íñigo Ruiz Arzalluz. ALTON, E.H. – WORMELL, D.E.W. – COURTNEY, E. (1977): p. 56; RABEL, Claudia (1998).

²⁶ París, Bibliothèque nationale de France, ms. italien 591, fol. 1. Se puede ver en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8433323v/f7.image> y <http://www.europeanaregia.eu/es/manuscritos/paris-bibliotheque-nationale-france-mss-italien-591/es> [Consultado 03/04/2018].

²⁷ Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. 42.19, Brunetto Latino, Il Tesoro, fol. 72, secoli XIII-XIV.

²⁸ París, Bibliothèque nationale de France, ms. Latin 8016, fol. 1r. URL: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452774s/f9.image>> [Consultado 03/04/2018]. Cf. TRAPP, Joseph Burney (2003): pp. 353-354, n. 4.

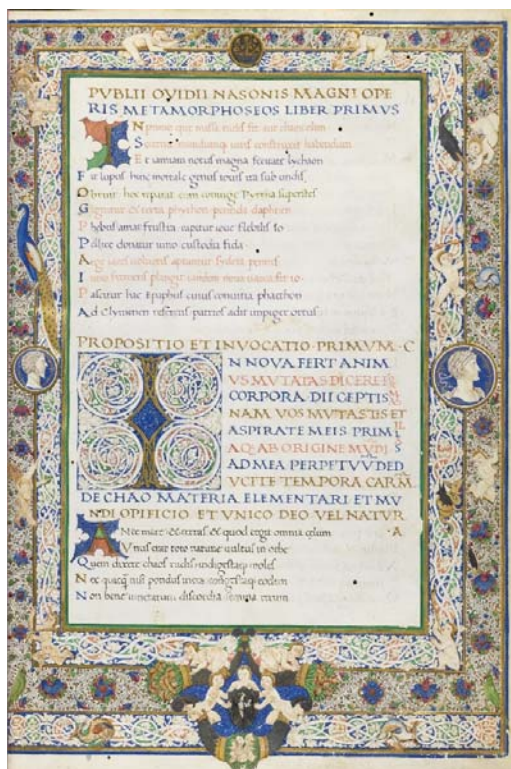


Fig. 6. *Metamorfosis y Fastos*, s. XV (Nápoles). Foundation Martin Bodmer (Colonia, Alemania), Cod. Bodmer 124, fol. 2r.
<http://www.e-codices.unifr.ch/it/fmb/cb-0124/2r/0/Sequence-863>



Fig. 7. *Heroidas*, 1528 (París). Huntington Library (San Marino, California, EE. UU.), Ms. HM 60, fol. 1r.
http://dpg.lib.berkeley.edu/webdb/dsheh/heh_brf?Description=&CallNumber=HM+60

en el primer folio una miniatura policromada de factura muy delicada con un Ovidio joven, de pelo corto y rubio y con corona de laurel en la cabeza, sentado sobre un sencillo taburete de tres patas en una estancia escribiendo frente a una ventana (fig. 5). El poeta lleva una túnica azul con cuello y puños rojos. La escena, enmarcada en un decorado arquitectónico sobre cuyo dintel cuelga un medallón con la inicial I, no solo recoge el estudio, sino también una puerta, a través de la cual se puede ver el dormitorio en el que hay una cama con dosel. Este ejemplar también integró la Biblioteca de los Reyes de Aragón en Nápoles.

Otro espléndido manuscrito napolitano del s. XV con *Metamorfosis y Fastos*²⁹, copiado por el también napolitano Ippolito Lunense para el secretario de Fernando I de Aragón, Antonello Petrucci, incluye en los bordes laterales del folio donde comienza el texto dos medallones azules con sendas cabezas³⁰. Abogo por

²⁹ Cologny, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 124, fol. 2r. URL: <<http://www.e-codices.unifr.ch/it/fmb/cb-0124/2r/0/Sequence-863>>. [Consultado 03/04/2018].

³⁰ PELLEGRIN, Elisabeth (1982).

que el hombre joven rubio con barba recortada y coronado de laurel, que está a la de la derecha, es el propio Ovidio (fig. 6). Su parecido es considerable con la del manuscrito anterior (fig. 5), con el busto perfectamente identificado como Ovidio del manuscrito con la traducción francesa de las *Heroidas* realizado en París en 1528 (fig. 7) y con el grabado que aparece en una edición de la obra de Ovidio realizada en Zweibrücken en 1783³¹.



Fig. 8. *Heroidas*, 1500 (París). Bibliothèque nationale de France (París, Francia), Ms. Français 25397, fol. vue 181 - folio NP

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9063693m/f181.item>

Al comienzo de la edición de *Ars amatoria* que forma parte un códice misceláneo³² realizado en los Países Bajos (c. 1497) se representa a un Ovidio de edad madura, sin barba y con pelo un poco largo, como si se tratase de un profesor universitario sentado *in cathedra* con un libro abierto sobre el que reposa la mano izquierda, mientras que la derecha está en alto indicando que imparte docencia a cuatro parejas de distintas edades. El sulmonés lleva una túnica con cuello y puños como de armiño y un bonete que parece casi una corona. El escenario es un jardín amurallado con árboles y multitud de flores de varios tipos por el suelo. En particular, su atuendo recuerda al de la miniatura que contemplamos en el manuscrito antes mencionado que contiene el *De arte amandi* (Italia 1390 - 1430)

³¹ Se puede ver en la *Biblioteca Digital Ovidiana. Ediciones ilustradas de Ovidio (siglos XV a XIX)* [en línea].

<<http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=255%20&%20clave1=OO.BH.MV.Z.weib.1783.t1a>>. [Consultado 03/04/2018].

³² Oxford, Bodleian Library University of Oxford, Holkham Hall, ms. 324, fol. 159v. http://www.dnbl.org/tekst/_mad001200401_01/_mad001200401ill85.gif [Consultado 03/04/2018].

y, en general, la iconografía es muy parecida a la de la escultura que Polidoro Tiberti le hizo erigir en Sulmona entorno al año 1471³³.

La edición parisina de 1500 de la traducción francesa que Octavien de Saint-Gelais hizo de las *Heroidas*³⁴ representa al comienzo de la epístola de Aconcio a Cidipe³⁵, a Ovidio sin barba, con pelo largo y bonete, sentado *in cathedra* con dosel escribiendo con un cálamo sobre un códice.

Es difícil apreciar su edad, aunque parece joven, porque está de perfil, con el pelo en la cara y agachado mirando lo que escribe. El vestuario es el típico de la época. Al fondo una pintura recoge una escena con muchos personajes adorando a la diosa Ártemis. En primer lugar, están los protagonistas de la *Heroida*, pues la mujer sujeta una manzana en la mano (fig. 8).

Otro manuscrito parisino de 1528 contiene también la traducción de las *Heroidas* de Saint-Gelais³⁶ y presenta en el frontispicio un marco profusamente decorado que acoge un medallón azul con decoración en oro en el que aparece el busto de perfil de un Ovidio joven de pelo corto rubio sin barba ni corona de laurel con túnica romana roja. Justo debajo hay una cartela donde se lee OVIDIVS · N, que lo identifica perfectamente. En la parte inferior del marco se lee el título de la obra y el nombre del traductor (fig. 7).



Fig. 9. *Ovide moralisé*, h. 1316-1325 (Francia).
Bibliothèque de Rouen (Rouen, Francia), Ms. O 4, fol.
16v.

<http://rmbi.rouen.fr/fr/notice/ovide-moralis%C3%A9-791>

³³ Esta escultura se puede ver en *Italian Slow Walks* [en línea] <http://santatiana.wordpress.com/2010/04/26/ancient-sulmona>. TRAPP (2003): pp. 354 n.4, 362, 376.

³⁴ París, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 25397, vue 181 - folio NP. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9063693m/f181.item>. BROWN (2009).

³⁵ En esta edición es la número XIX, aunque hoy se tiene por la número XX.

³⁶ San Marino, California, Huntington Library, ms. HM 60, folio 1r. http://dpg.lib.berkeley.edu/webdb/dsheh/heh_br?Description=&CallNumber=HM+60 [Consultado 03/04/2018].

3. Libros que contienen obras muy relacionadas con Ovidio

Tras los *Argumenta* o *Narrationes fabularum ovidianarum* (siglos IV - VI) atribuidos erróneamente a Lactancio Plácido y la aproximación alegórica de Fulgencio el Mitógrafo (siglo VI)³⁷, se escribieron numerosos resúmenes y versiones alegóricas o moralizantes de las *Metamorfosis*³⁸, entre ellos el anónimo *Ovide moralisé* (principios del siglo XIV), que, traducido a otras lenguas, se convirtió en un hito en la recepción de Ovidio. Muchas de sus ediciones -a veces muy difíciles de distinguir de las traducciones de las *Metamorfosis* en los catálogos



Fig. 10. *Ovide moralisé*, h. 1316-1325 (Francia).
Bibliothèque de Rouen (Rouen, Francia), Ms. O
4, fol. 17r.

<http://rnbi.rouen.fr/fr/notice/ovide-moralis%C3%A9-277>

en línea de las bibliotecas, que no eran literales- fueron lujosamente ilustradas³⁹, como los cuatro ejemplos que recogemos aquí.

Así, en primer lugar, en el *Ovide moralisé* copiado en Francia entre 1316 y 1325, ejemplar ricamente decorado y acompañado de glosas⁴⁰, hallamos sendos retratos policromados de Ovidio en el fol. 016v (fig. 9) y en el fol. 017rb (fig. 10)⁴¹. En la primera miniatura aparecen sentados como en dos estancias contiguas, en un marco arquitectónico muy similar a las viñetas en las que se representa el rey Alfonso X en el Códice Rico⁴², el

³⁷ Las fábulas ovidianas servían como libro de texto para introducir al estudiante en la lengua latina, así como en las historias y el estilo ovidiano, pero también para afrontar la obra directamente. Los *Argumenta* se editaba como libro independiente o en los márgenes de las *Metamorfosis*, como ayuda para los lectores.

³⁸ HAYS, Gregory (2014).

³⁹ TRAPP, Joseph Burney (2003): p. 352, n. 4.

⁴⁰ KOHLI, Olivia (2012); LORD, Carla (1975); RABEL, Claudia (1981).

⁴¹ Rouen, Biblioteca de Rouen, ms. O 4. El fol. 016v se puede ver en la URL: <<http://rnbi.rouen.fr/fr/notice/ovide-moralis%C3%A9-791>> y el fol. 017rb se puede ver en la URL: <<http://rnbi.rouen.fr/fr/notice/ovide-moralis%C3%A9-277>>. [Consultado 03/04/2018].

⁴² FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2010); CHICO PICAZA, María Victoria (2016).



Fig. 11. *Les Métamorphoses d'Ovide*, s. XIV (Francia).
Bibliothèque nationale de France (París, Francia), Ms.
Français 870, fol. vue 9 - folio NP.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90590919/f9.image>

derecha en alto hablando (es de suponer que de la creación) ante un grupo de hombres que parecen sorprendidos. Su apariencia es similar en ambos casos a la que presenta en el f. 107v. de los *Aldersbach miscellanea* (c. 1200) de la fig. 2.

También existe un manuscrito que contiene *Les Métamorphoses d' Ovide, traduites et allégorisées par Philippe de Vitry* (Francia 1301-1400)⁴³ que exhibe un sencillo retrato monocromo de un joven Ovidio sin barba de cuerpo entero sentado *in cathedra* con dosel junto a una S inicial (fig. 11). Lleva túnica y un gorro en forma de cono truncado.

Otro manuscrito profusamente decorado que contiene *Methamorphose, avec moralisation, traduction anonyme* (Francia 1401-1500)⁴⁴ presenta una miniatura policromada que ocupa gran parte del folio, muy elaborada y rica en detalles, dividida en dos partes (fig. 12)⁴⁵. En la inferior izquierda aparece una escena protagonizada por un Ovidio sentado encima de una tarima con un huevo en la mano izquierda delante de un libro que se apoya en un atril. Desde aquí

⁴³ París, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 870. URL: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90590919/f9.image>>. [Consultado 03/04/2018].

⁴⁴ París, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 137, fol. 1. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90588940/f9.item.zoom> y [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ovide#/media/File:Ovide_comparant_l%27univers_%C3%A0_un_%C5%93uf_\(Enluminure_pour_les_%C2%AB_M%C3%A9tamorphoses_%C2%BB_d%27Ovide,_Belgique,_Flandre,_XVe_si%C3%A8cle\).JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ovide#/media/File:Ovide_comparant_l%27univers_%C3%A0_un_%C5%93uf_(Enluminure_pour_les_%C2%AB_M%C3%A9tamorphoses_%C2%BB_d%27Ovide,_Belgique,_Flandre,_XVe_si%C3%A8cle).JPG). [Consultado 03/04/2018].

⁴⁵ TRAPP (2003): p. 375.

expone la Creación a cuatro hombres de forma muy parecida a como lo hace en la representación que corresponde a la fig. 10.

Finalmente, el *Ovyde hys booke of Methamorphose*, traducción al inglés de William Caxton del *Ovide moralisé* (Flander c. 1480)⁴⁶, nos muestra en una miniatura monocroma dentro de una estancia a un Ovidio muy cristianizado que ha abandonado su cátedra y se hinca de rodillas con los brazos extendidos en actitud suplicante delante de una imagen de Dios, junto a dos libros que reposan en el suelo. El poeta lleva una espada colgada de su cintura (fig. 13).



Fig. 12. *Methamorphose, avec moralisation*, s. XV (Francia). Bibliothèque nationale de France (París, Francia), Ms. Français 137, fol. 1v.
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Ovide#/media/File:Ovide_comparant_l%27univers_%C3%A0_un_%C5%93uf_-_Enluminure_pour_les_%C2%AB_M%C3%A9tamorphoses_%C2%BB_d%27Ovide,_Belgique,_Flandre,_XVe_si%C3%A8cle\).JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ovide#/media/File:Ovide_comparant_l%27univers_%C3%A0_un_%C5%93uf_-_Enluminure_pour_les_%C2%AB_M%C3%A9tamorphoses_%C2%BB_d%27Ovide,_Belgique,_Flandre,_XVe_si%C3%A8cle).JPG)



Fig. 13. *Ovyde hys booke of Methamorphose*, h. 1480 (Flandes). Magdalene College (Cambridge, Reino Unido), Ms. F.1. 34, fol. 16r.
http://www.dbnl.org/tekst/_mad001200401_01/_mad001200401ill69.gif

Conclusiones

Entre finales del siglo XII y principios del XVI varias miniaturas ofrecen las primeras representaciones conocidas, siempre idealizadas, de Ovidio en soportes librarios. Su función, aparte de embellecer unas ediciones más o menos lujosas hechas para disfrute del lector, es presentarlo como un autor respetable y canónico, es decir, digno de ser leído y estudiado en la escuela. Si su efigie aparece claramente identificada con una inscripción en una obra que nada tienen que ver

⁴⁶ Cambridge, Magdalene College, ms. F.1. 34, fol. 16r. Se puede ver en HUNINK 2004 http://www.dbnl.org/tekst/_mad001200401_01/_mad001200401ill69.gif. [Consultado 03/04/2018].

con él, es prueba incuestionable de que el poeta desterrado es indispensable en el canon personal del autor de esa obra. Incluso avalaría la calidad de ésta. Cuando aparece Ovidio en libros que contienen sus obras, su imagen pretende garantizar la autoría ovidiana del texto, dado que en la Edad Media proliferaron obras que se hicieron pasar por ovidianas. Finalmente, la presencia del poeta latino en alguna versión del *Ovide moralisé*, se debe a que el autor de las Metamorfosis, a pesar de los temas que trata, se ha transformado en una autoridad cuyas obras son consideradas aptas para la lectura y provechosas para el estudio y el aprendizaje moral, es decir, está a la altura de otros paganos que siempre gozaron de prestigio, como Terencio, Virgilio o Séneca.

Respecto a los tipos iconográficos, por un lado, encontramos a Ovidio de cuerpo entero. Aparece de pie en el poema épico italiano en parte influido por el sulmonés *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, en el canon de los autores clásicos de una región alemana recogido en *Aldersbach miscellanea* (ca. 1200-1230) y, sobre todo, en las ediciones de la *Divina Comedia*. Es mucho más frecuente que se le represente sentado y esto sucede en manuscritos con obras de Ovidio, ya sea en latín o traducidas. No siempre aparece escribiendo, por ejemplo, en un *Ars amatoria* (Países Bajos, c. 1497) imparte docencia y en dos miniaturas de sendas ediciones del *Ovide moralisé* (Francia 1316 – 1325 y Francia 1401-1500) habla en público con un huevo en la mano. Por último, en otro *Ovide moralisé* el poeta está de rodillas ante una imagen del Creador (Flander c. 1480). También hay varios ejemplos de miniaturas con el busto de Ovidio: en el poema didáctico holandés *Die dietsche doctriale* (Brabante 1345), en la gran edición latina de *Metamorfosis* y *Fastos* (Nápoles, siglo XV) y en la lujosa edición de la traducción francesa de *Heroidas* que vio la luz en París en 1528.

En cuanto a su apariencia física, su rostro es representado de forma muy dispar. Normalmente lleva barba cuando se le quiere retratar a un varón de edad madura o avanzada y no lleva cuando se pretende representarlo con aspecto más juvenil. Se ve cierto parecido entre el Ovidio de pie de *Aldersbach miscellanea* (ca. 1200-1230) y las dos miniaturas del poeta sentado en el *Ovide moralisé* (Francia 1316 – 1325) por la barba, el tocado en la cabeza y el atuendo. Entre el personaje sentado de *De arte amandi* (Italia 1390 - 1430) y el de *Ars amatoria* (Países Bajos, c. 1497), por el cabello y el bonete, la ausencia de barba, el atuendo y el libro apoyado sobre un atril. Entre el Ovidio sentado con huevo en la mano de *Ovide*

moralisé (Francia 1316 – 1325) y el de *Methamorphose, avec moralisation, traduction anonyme* (Francia 1401-1500) y, por fin, entre la cabeza del escritor latino que se representa sentado en el magnífico manuscrito de *Metamorfosis* (Roma 1485) y el busto del también espléndido manuscrito de *Metamorfosis y Fastos* (Nápoles, siglo XV).

Bibliografía

- ALTON, E.H. - WORMELL, D.E.W. - COURTNEY, E. (1977): "A Catalogue of the Manuscripts of Ovid's *Fasti*", *BICS*, 24, pp. 37-63.
- BIERGER, Peter H. - MEISS, Millard - SINGLETON, Charles S. (1969), *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Routledge & Kegan Paul, London.
- BOYD, Barbara Weiden (ed.) (2002): *Brill's Companion to Ovid*. Brill, Leiden.
- BROWN, Cynthia J. (2009) : "Du manuscrit à l'imprimé: Les XXI Epistres d'Ovide d'Octovien de Saint-Gelais". En Harf-Lanchner, Laurence *et al.* (eds.), *Ovide métamorphosé*. Presses Sorbonne nouvelle, Paris, pp. 69-82.
- BUONOCORE, Marco (1996): *Vedere i Classici*. Palombi Editori, Roma, pp. 259-260.
- CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (ed.) (2016): *Los paratextos y la edición del libro medieval y moderno*, PUZ, Zaragoza.
- CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2016): "Magnentius Hrabanus Maurus hoc opus fecit: la imagen del autor en el De laudibus sanctae Crucis de Rabano Mauro". En CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (ed.), pp. 47-59.
- CLARK, James G. (2011): "Introduction", en CLARK, James G. *et al.* (eds.), *Ovid in the Middle Ages*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 1-25.
- DEWAR, Michael (2002): "*Siquid habent ueri vatum praesagia*: Ovid in the 1st-5th Centuries A.D.". En BOYD, Barbara Weiden (ed.), pp. 383- 412.
- DIMMICK, Jeremy (2002): *Ovid in the Middle Ages: Authority and Poetry*. En HARDIE, Philop (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge University Press, Cambridge - New York, pp. 264-287.
- DOÑAS, Antonio (2006): [en línea], "El *Dialogus super auctores* de Conrado de Hirsau y algunas versiones hispánicas de la *Consolatio Philosophiae* de Boecio", *Memorabilia*, 9
- ESCOBAR, Ángel (2011): "Canon literario e imagen: aspectos de la representación iconográfica del canon clásico", *Emblemata*, 17, pp. 365-392.

FARINELLA, Vincenzo (ed.) (2012): *Virgilio: volti e immagini del poeta*. Skira, Milano.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2010): "Transmisión del Saber - Transmisión del Poder. La imagen de Alfonso X en la Estoria de España, Ms. Y-I-2, RBME". En CHICO PICAZA, María Victoria y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (eds.), *La creación de la imagen en la Edad Media. De la herencia a la renovación*, volumen extraordinario (septiembre) de *Anales de Historia del Arte*. Madrid, pp. 187-210.

GATTI, Pierluigi Leone (2014): *Ovid in Antike und Mittelalter – Geschichte der philologischen Rezeption*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart.

GRAZIOSI, Barbara (2015): "On Seeing the poet: Arabic, Italian and Byzantine portraits of Homer", *Scandinavian Journal of Byzantine and Modern Greek Studies*, 1, pp. 25-47.

HAYS, Gregory (2014): *The Mythographic Tradition after Ovid*. En MILLER, John F. – NEWLANDS, Carole E. (eds.), *A Handbook to the Reception of Ovid*. Wiley-Blackwell, Chichester (UK), pp. 129-143.

HUNINK, Vicent J.C. (2004): "Ovidius, de speelman van de liefde", *Madoc*, 18, pp. 131-157.

JOYNER, Danielle B. (publicado en línea en 2013): "Portraits of Virgil", *The Virgil Encyclopedia*, 1-9
<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781118351352.wbve9989/full>.
 [Consultado 28/02/2018].

KLEMM, Elisabeth (1978): "Artes liberales und antike Autoren in der Aldersbacher Sammelhandschrift Clm 2599", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 41, pp. 1-15.

KNIPP, David (2002): "Medieval Visual Images of Plato", en GERSH, Stephen - HOENEN, Maarten J.F.M. (eds.), *The Platonic Tradition in the Middle Ages: A Doxographic Approach*. De Gruyter, Berlin – New York, pp. 373-414.

KNOX, Peter E. (2009): "Commenting Ovid". En KNOX, Peter E. (ed.), *A Companion to Ovid*, Wiley-Blackwell, Chichester/Malden, MA, pp. 327-340.

KOHLI, Olivia (2012) : *L'iconographie d'un manuscrit de l'Ovide moralisé*, Rouen 04, Travail de baccalaureat universitaire, Université de Genève.

LORD, Carla (1975): "Three Manuscripts of the Ovide moralisé", *The Art Bulletin*, 57, pp. 161-175.

MARCOZZI, Luca (2000): "Petrarca lettore di Ovidio", *Studi e testi italiani*, 6, pp. 57-104.

MARTÍN PUENTE, Cristina (2016): "El retrato de Ovidio según el tipo de libro en el que aparece". *Paideia* 71, pp. 381-400.

MARTÍN PUENTE, Cristina – ANDÚJAR CANTÓN, José Ignacio (2017): "El (re)descubrimiento de la figura de Ovidio en la Edad Media". En MEIRNHOS, José – LÓPEZ ALCALDE, Celia y REBALDE, João, *Secrets and Discovery in the Middle Ages*. Barcelona – Roma, pp. 431-443.

McKINLEY, Kathryn L. (2001): *Reading the Ovidian Heroine: "Metamorphoses" Commentaries 1100-1618*. Brill, Leiden – Boston – Köln.

MARQUÉS, Ana María (2006): *Representaciones artísticas sobre la Divina Comedia: Pintura, Escultura, Grabado e Ilustración*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Granada.

McKINLEY, Kathryn L. (2001): *Reading the Ovidian Heroine: "Metamorphoses" Commentaries 1100-1618*. Brill, Leiden-Boston-Köln.

MUNK OLSEN, Birger (1991): *I classici nel canone scolastico altomedievale*. Centro ital. di studi sull'alto medioevo, Spolète, 1991.

PAPPONETTI, Giuseppe (1999), *Immagine di Ovidio*. Centro ovidiano di studi e ricerche, Sulmona.

PEDRAZA GRACIA, Manuel José (2016): "Los preliminares iconográficos en el libro impreso". CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (ed.), pp. 61-80.

PELLEGRIN, Elisabeth (1982): *Manuscripts Latins de la Bodmeriana*. Fondation Martin Bodmer, Cologny-Genève, pp. 257-262.

PLANAS BADENAS, Josefina (1996-1997): "Los códices ilustrados de Francesc Eiximenis: análisis de su iconografía", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X pp. 73-90.

RABEL, Claudia (1981) : *L'illustration de l' Ovide moralisé dans les manuscrits français du XIVe s., essai pour une étude iconographique*. Mémoire de Maîtrise, Université de Paris IV Sorbonne.

RABEL, Claudia [en línea], "OVIDIO NASONE, Publio", *Enciclopedia dell' Arte Medievale* (1998) : [\[http://www.treccani.it/enciclopedia/publio-ovidio-nasone_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)\]](http://www.treccani.it/enciclopedia/publio-ovidio-nasone_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)). Consultado 28/02/2018].

RICHMOND, John (2002): "Manuscript Traditions and the Transmission of Ovid's Works". En BOYD, Barbara Weiden (ed.), pp. 443-483.

TRAPP, Joseph Burney (2003): "Portraits of Ovid in the Middle ages and in the Renaissance". En Trapp, Joseph Burney (ed.), *Studies of Petrarch and his influence*. Pindar, London, pp. 340-383.

WHITE, Peter. (2002): "Ovid and the Augustan milieu", en BOYD, Barbara Weiden, pp. 1-25.

VALLEJO MOREU, Irene (2006-2007): *Génesis y configuración del canon literario grecolatino en la Antigüedad*. Tesis Doctoral inédita, Univ. Zaragoza.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2016): "Escenas de presentación del libro iluminado en época de Juan II y Enrique IV: iconografía y función". En CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (ed.), pp. 29-45.

WALKER VADILLO, Mónica Ann (2014): "La presentación o dedicación de manuscritos en la miniatura". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11/VI, pp. 53-64.

WHITBREAD, Leslie G. (1972): "Conrad of Hirsau as Literary Critic", *Speculum*, 47, pp. 234-245.

ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA DE LA SIBILA

ICONOGRAPHY AND ICONOLOGY OF THE SYBIL

Santiago MANZARBEITIA VALLE

Universidad Complutense de Madrid
Profesor Titular del Dpto. Historia del Arte
smanzarb@ucm.es

Recibido y aceptado: 16 de junio de 2018¹

Resumen: Aunando ambos conceptos, iconografía e iconología, a veces confundidos por su complementariedad, el presente ensayo pretende ser algo más que una reflexión evolutiva de la iconografía de la sibila. Partiendo de su valor antropológico, queremos llegar a comprender su profundo sentido iconológico, en ocasiones rozando la dimensión semiótica. Lo haremos desde su diversa representación artística, tanto formal como técnica, de forma cronológica y sustentándonos en obras que a nuestro juicio han sido hitos o bisagras en la concepción iconográfica y artística del tema desde la Antigüedad hasta el Primer Renacimiento, y que posteriormente la Edad Moderna sintetizó iconográficamente, asimilando su profundo sentido humano y trascendente.

Palabras clave: sibila; Árbol de Jesé; *Ordo Prophetarum*; Reina de Saba; *Devotio moderna*.

Abstract: This essay puts together two concepts that are complementary: iconography and iconology. It aims to go further the evolution of the iconography of the Sybil. Beginning with its anthropological context, it is expected to understand its iconological sense and also its semiotic values. In order to achieve this task, one formal, technical and chronological analysis of the works of art will be made. The selection of these works of art has been made according to its iconographical relevancy, taking into account those one made in conjuncture years of change from the Antiquity to the Early Renaissance, and paying attention to those one whose meanings were assimilated in the Modern Age.

Keywords: Sybil; Tree of Jesse; *Ordo Prophetarum*; Queen of Saba; *Devotio moderna*.

Mito *versus* realidad. El concepto de la sibila

La sibila (sibilas) es una personificación femenina, literaria y artística, que encarna un aspecto universal de la condición trascendente humana como es el don

¹ El presente texto es un *artículo invitado* escrito a petición de la dirección de la *Revista Digital de Iconografía Medieval* al considerarlo imprescindible para comprender el artículo que viene a continuación, titulado *La Sibila en la Edad Media* y escrito por Helena Palacios Jurado. Es por eso que está escrito con tono de ensayo.

de profecía. Su carácter clarividente hizo que en la memoria colectiva la sibila adquiriese un carácter cuasi divino. Capaz de interpretar los signos de los tiempos y condicionar la historia de la humanidad, este personaje despertó una extraordinaria admiración desde la Antigüedad hasta los inicios de la Edad Moderna. Siendo un “mito histórico”, puesto en paralelo con los profetas judíos, su figura trasciende el tiempo histórico, lo que debe considerarse en el análisis de sus múltiples representaciones artísticas para su total comprensión antropológica e iconológica. Ese carácter metahistórico justifica tanto su variabilidad o replicación en el número de su representación, su no siempre definida edad, así como su sucesivo *aggiornamento* iconográfico, muestra de su pervivencia en el imaginario literario, plástico, litúrgico y musical.

Actitud y mirada de la sibila

Iconográficamente, la dúplice actitud en la postura del cuerpo y disposición de ánimo de la sibila oscila, desde la Antigüedad hasta la Modernidad, entre su posición sentada o erguida, estática o declarativa. Junto a la mirada, perdida o concentrada, ambos aspectos expresivos constituyen los dos tiempos que caracterizan su acción profética: la inspiración divina o contemplación introspectiva y la consecutiva acción de escribir o verbalizar el mensaje revelado. Nadie como Velázquez supo ejemplificar ambas acciones en sus respectivas sibilas del Prado y del Meadows, entre las que transcurren temporalmente años de experiencia intelectual, artística y vivencial del filósofo pintor². La plasmación de ambos aspectos, especialmente de la mirada, no tan fácilmente plasmable e interpretable, se realiza de manera explícita o implícita y deben observarse al analizar las representaciones sibilinas antiguas, medievales o modernas.

La diferente actitud de la sibila condiciona la presencia de dos elementos iconográficos que se transforman en el transcurso de la Antigüedad y en la transición a la Edad Media: el trípode se torna en trono en el caso de la sibila sedente, así como el herma en balaustre cuando la sibila vuelve a sentarse (cfr. figs. 1, 2 y 5-HPJ)³. No obstante, en representaciones plenomedievales, en las que

² Calvo Serraller sintetizó magistralmente esta concepción de Velázquez al interpretar la creación del genio pictórico al decir que algunos pintores son filósofos, aunque algunos filósofos pintan.

³ Las referencias numéricas de forma simple remiten a las imágenes propias de este ensayo, mientras que las que tras el numeral llevan las letras HPJ, corresponden al artículo *La Sibila en la Edad Media* de la autora Helena Palacios Jurado en este mismo número de la revista.

prima su actitud erguida, retórica, declamativa y gestual (fig. 6-HPJ), se prescinde de ambos elementos al integrarse la figura de la sibila en programas o temas iconográficos más complejos como el Árbol de Jesé –por ósmosis de la dramatización litúrgica del *Ordo Prophetarum*– el Juicio Final o en una escena narrativa como la sibila Tiburtina ante Octavio Augusto. También, esos elementos iconográficos se omiten en el periodo tardomedieval, cuando su figura se incorpora a programas iconográficos litúrgicos, funerarios o de propaganda imperial.



Fig. 1. El rey Egeo consultando a la Pitia, Kilix ático de figuras rojas del pintor Codros, h. 440- 430, a. C. Altes Museum, Berlín.
<http://akropolis.es/wp-content/uploads/2017/06/Egeo-consultando-a-la-Pitia2c-Tondo-de-figuras-rojas-s.-V-a.-C.-Altes-Museum-de-Berlin.jpg>



Fig. 2. La sibila Delfica y Apolo, fresco de Herculano, S. I d.C. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, Nápoles. (Foto: Cervelli Innocenzo 2011, Questioni Sibillini)
<https://desaiaspelomundo.com.br/wp-content/uploads/2017/12/Apolo-e-a-sibila-3.jpg>

Significado de su evolución indumentaria

Dos elementos, la túnica y el velo, constituyen la indumentaria básica a considerar en su iconografía. En las más antiguas representaciones de la sibila, griegas y romanas, en concreto en las de la pitia delfica, el *peplos*, asociado a Atenea y por tanto dotando a la sibila de cierta sacralidad y autoridad divina, es la vestimenta que la caracteriza. En cuanto al velo, símbolo de lo que estaba oculto y ahora se desvela, intencionalmente cubre solo parcialmente su cabeza. En la Antigüedad tardía, cuando el tema de la sibila se cristianiza, el sutil velo clásico se vuelve amplio, envolvente y en ocasiones oscuro para reforzar la idea de la revelación divina a los paganos. La ausencia o retirada del mismo, es decir su apocalipsis, la sibila desvelada, significa la inminente llegada o ya presencia en el mundo del Salvador y la Edad de Oro vaticinadas en sus profecías.

La calidad etérea de la túnica y velo de la sibila grecorromana se vuelve gravedad en las densas y pesadas vestiduras de las representaciones tardoantiguas, factor que ocasionalmente perdura en su iconografía hasta la Baja Edad Media. Este tipo indumentario, clave en la evolución iconográfica, parte de la representación de la escena epifánica de los mosaicos de Santa María la Mayor⁴ y perdura en el tiempo, siendo muestra de ello siete siglos después otra obra clave de transición, ahora entre el románico y el gótico, como es la del pórtico compostelano (cfr. figs. 2-HPJ y 7-HPJ).

Dando un necesario salto temporal por la ausencia de representaciones significativas, la Sibila Eritrea de *Sant'Angelo in Formis* constituye otro hito iconográfico fundamental: mantiene la gravedad de los ropajes, ahora *aggiornados* de suntuosidad bizantina; el velo se vuelve tocado recogido, iniciando otra línea iconográfica que tendrá un amplio desarrollo en las representaciones del final de la Edad Media. De esta misma representación debe destacarse, por su singularidad, que aparece nimbada⁵, atributo que puede aludir tanto a su sacralidad como a su inspiración divina (fig. 6-HPJ). Por tanto, esta representación tiene además la virtud de conjugar los tiempos antes especificados, la inspiración y la predicción, siendo especialmente significativa su ubicación en un amplio programa iconográfico: inmediata al Juicio Final y dirigiéndose hacia el mismo, además de precediendo la secuencia de reyes y profetas veterotestamentarios, con los que constantemente se pondrá en paralelo.

Esa sencilla toca, procedente de la cuna iconográfica benedictina de finales del siglo XI, dará lugar mucho más tarde a una diversificada y sofisticada interpretación que se inicia, avanzado el siglo XV, en las representaciones de las sibilas Eritrea y Cumana en el remate exterior del Políptico de Gante (fig. 3). Un *alareme*⁶ y una amplia cofia, respectivamente, inician el proceso de una ingente variedad de tocados, que siguiendo la moda borgoñona en boga, se van a representar sobre muy diversos soportes materiales: además de pintura sobre

⁴ La cristianización de la sibila es la respuesta de la Iglesia desde sus primeros tiempos a la cuestión de la salvación de los paganos antes de la llegada del Mesías. Por esta razón consideramos trascendente la presencia de la sibila en el mencionado mosaico romano.

⁵ Otra representación nimbada de la sibila, además de coronada la encontramos en las miniaturas de los Hermanos Limburgo (1411-1416) en el tema de la sibila mostrando el *Ara Coeli* al emperador Augusto (fig. 4-HPJ).

⁶ Toca de tradición hispano-morisca que se incorpora a la moda borgoñona en el siglo XV.

tabla o muro, miniatura, xilografía, así como escultura, tanto tallada en madera como labrada en piedra. Un desarrollo paralelo al de los tocados puede aplicarse al resto de la indumentaria: sayas, mantos, manguitos y otros complementos de la moda nórdica invaden las representaciones tardomedievales. No obstante, en la iconografía imperial de los inicios del siglo XVI, la decisiva influencia del Renacimiento italiano en la nueva imagen dinástica clasicista, lleva a la convivencia de sibilas tocadas con otras que llevan su pelo elaboradamente trenzado o recogido, hasta llegar en la fachada universitaria salmantina a una pura vuelta a los orígenes clásicos (fig.4). Hecha esta salvedad, siguiendo la evolución cronológica donde la habíamos dejado, hacia 1200 la sibila del Salterio de Ingeborg (fig. 9-HPJ) destaca por ser una de las pocas ocasiones en que aparece coronada⁷.

En los portales catedralicios del arte gótico del siglo XIII, la sibila mantiene su indumentaria clasicista, aunque quizás sensible a la percepción sociológica de la creciente influencia de las comunidades judías en los reinos europeos occidentales, llega a asociar su origen pagano al de la sinagoga judía⁸.



Fig. 3. Las sibilas Eritrea y Cumana entre los profetas Zacarías y Miqueas, Políptico de San Bavón de Gante, Hubert y Jan Van Eyck, h. 1432.
<http://www.descubrirelarte.es/wp-content/uploads/2016/06/gante.jpg>



Fig. 4. Sibila Cumana o Tiburtina, Detalle de la Fachada de la Universidad de Salamanca, h. 1529.
<http://fachadausal.com/cms/imagenes/sibilagrande.jpg>

⁷ No obstante, esta singularidad podría responder a la identificación o asimilación de la sibila con la también profética figura de la Reina de Saba, tal como tan solo doce años antes, en el programa iconográfico del pórtico compostelano, en su contrafachada, aparecen la sibila ataviada al modo tardoantiguo, y en paralelo la Reina de Saba vestida como reina y coronada, ambas portando filacterias con sus profecías (fig.7- HPJ). Similar disposición e iconografía la encontraremos mediado el siglo XIII en las figuras de la puerta occidental de la catedral leonesa (fig. 8-HPJ).

⁸ Muestra de ello sería el birrete sacerdotal de la representación de la sibila leonesa mencionada en la nota anterior.

Hacia 1300, la inspiración en las fuentes clásicas de la plástica escultórica italiana supone una nueva fórmula iconográfica plasmada especialmente en los púlpitos trecentistas, tanto en su indumentaria como en su actitud. Estas sibilas italianas retoman la postura sedente⁹, vestidas a la moda del momento y cubiertas con un amplio manto-velo de indudables reminiscencias clásicas (fig. 5). Lo más novedoso iconográficamente es sin embargo la personificación de la inspiración sibilina en una suerte de querubín o *putto* ubicado a la altura de su cabeza, que le dicta el mensaje divino, provocando la expresiva convulsión interior de la sibila¹⁰. Ya avanzado el siglo XIV, la miniatura centroeuropea presenta a la sibila ataviada con monjiles, como si de una docta abadesa se tratase (fig. 6).



Fig. 5. Sibila, detalle del Pulpito de Sant'Andrea, Pistoia, Giovanni Pisano, h. 1300.

<https://pbs.twimg.com/media/CcKuuX2XEAFYJGT.jpg>

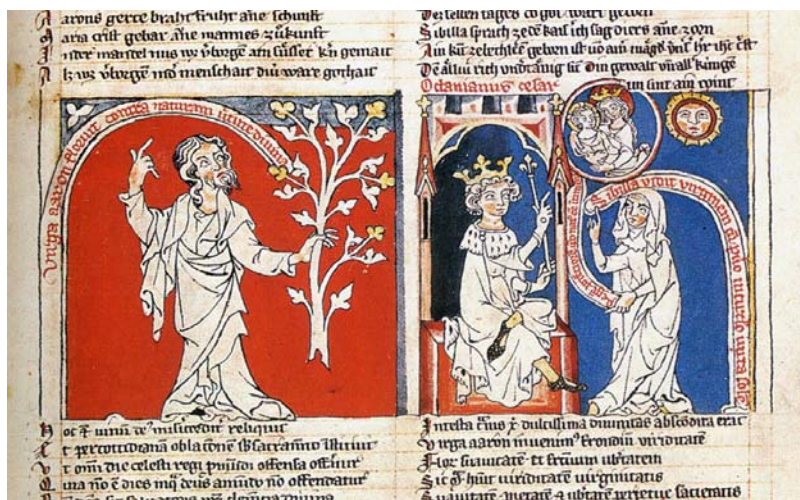


Fig. 6. Árbol de Jesé, Octavio Augusto y la sibila Tiburtina, *Speculum humanae salvationis*, Codex Cremifanensis Mss. CC 243, Stiftsbibliothek Kremsmünster, S. XIV.

<http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiquo/hufaexp07/imagenes/hufaexp07-34g.jpg>

Atributos y elementos iconográficos de la sibila

Si es exclusiva del ámbito griego la representación del trípode como asiento de la pitia délfica, también lo son los instrumentos adivinatorios que utiliza en su ritual, el cuenco cerámico y la rama de laurel (fig.1). En el ámbito romano, la sibila, ahora erguida, se apoya en un herma (fig. 2) o pilar prismático de significado apotropaico. El rollo, *rotulus* o filacteria, alusivo a la profecía, es posiblemente el atributo más común y permanente de la sibila, que suele portarlo

⁹ Su asiento, una silla baja cubierta con un paño, posiblemente de tres patas, que en cualquier caso no es un trono, evocaría el antiguo trípode griego.

¹⁰ Esta personificación de la inspiración tiene sus antecedentes, como veremos en el apartado de los atributos iconográficos, si bien es la primera vez que toma forma de amorcillo.

con una mano, desplegándolo, o sobre su regazo escribiendo sobre el mismo. Este puede estar en blanco, escrito con el vaticinio específico, con el nombre propio de la sibila, o bien con el genérico latino de *Sibylla*. Surge en el arte romano y permanece durante todo el periodo medieval; hacia 1500 puede ser sustituido por símbolos parlantes o emblemas significativos de los relatos devocionales o conmemorativos, que prefiguran el Adviento de Cristo Mesías en la carne, en la pasión, en la muerte y en la gloria. Período en el que el número de sibilas se multiplica significativamente, constituyendo o formando éstas parte de más amplios programas iconográficos, algo que desarrollaremos más adelante. Desde los inicios del siglo XV, el libro como atributo de la sibila, abierto o cerrado, puede también sustituir o acompañar a la filacteria aludiendo igualmente al mensaje profético (figs. 4-HPJ y 12-HJP).

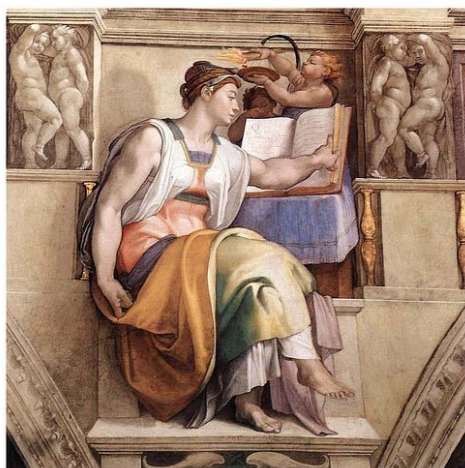


Fig. 7. Sibila Eritrea, Bóveda de la Capilla Sixtina, Miguel Ángel, h. 1508 – 1512.

http://farm7.static.flickr.com/6150/6021468262_25ea4ab705.jpg

El abstracto concepto de la inspiración de la sibila queda fijado en la iconografía cristiana desde sus inicios. El gesto bendicional del arcángel de Santa María Mayor en la sien de la sibila, se personifica posteriormente y es sin duda el antecedente tanto de la paloma, símbolo judeocristiano por excelencia de la inspiración del Espíritu de Dios, que excepcionalmente encontramos en la representación del Salterio de Ingeborg (fig.9-HPJ), como de los querubines trecentistas de la plástica italiana, figuras estas últimas que recoge y reinterpreta Miguel Ángel en sus sibilas de la bóveda de la Sixtina dos siglos después (fig.7).

Los emblemas de la sibila en la *Devotio* moderna

El siglo XV es decisivo tanto en la proliferación del número de sibilas¹¹, que quedarán fijadas en doce, como en el de diversificación de las técnicas artísticas que les servirán de soporte. Si bien es el ámbito italiano donde se encuentran las fuentes literarias y primeras series grabadas, como la de Baldini, la incorporación

¹¹ Ya desde 1300 se inicia esta tendencia en el hexagonal púlpito de Sant'Andrea de Pistoia, donde se incorpora una sibila en cada uno de sus vértices.

de nuevos elementos iconográficos o emblemas¹², hay que buscarla en la producción artística del ámbito del centro y norte de Europa desde principios del siglo XV. Especialmente en los territorios del Estado borgoñón, donde la contemplación de los principales misterios del cristianismo, constituyó una práctica devocional en la que la imagen visual cobra carácter iniciático.

La serie iconográfica clave de este período es el códice *Sibyllae et prophetae de Christo Salvatore vaticinantes* (BSB Cod.icon. 414, Biblioteca Estatal de Baviera, Munich), obra del taller de Jean Poyer en Tours y realizada entre 1490-1500. La obra sintetiza a través de sus miniaturas¹³, enmarcadas por breves leyendas, una suerte de historia de la salvación en doce dobles páginas: la representación de cada sibila y su profecía, en el folio verso, frente a dos complementarias escenas superpuestas en el folio recto. La superior es relativa al Nuevo Testamento¹⁴, mientras la inferior queda constituida por dos figuras afrontadas, la de un profeta o rey de Israel (cuya profecía se pone en paralelo a la de la correspondiente sibila) y la del evangelista (en cuyo texto se inspira la escena superior)¹⁵. Siguiendo el orden de este *ordo sybillarum* relatamos brevemente los creativos e innovadores emblemas que secuencialmente portan cada una de las sibilas y una breve interpretación del significado de los mismos.

Las dos primeras sibilas corresponden al tiempo litúrgico de Adviento:

¹² Hemos preferido denominarlos con el término de *emblema*, figura idealizada de un signo con poder psicológico, que a nuestro juicio, y en el caso particular de esta serie, va más allá de los meros atributos genéricos de la sibila. La función religiosa de los emblemas es la de introducir al fiel en la meditación para que se haga una composición de lugar; esto es especialmente perceptible en los libros devocionales iluminados de uso privado en el marco de la espiritualidad contemplativa propia de la *Devotio* moderna.

¹³ La virtud de esta obra es mostrar el poder evocador y contemplativo de la imagen siguiendo el tiempo litúrgico: Adviento, Navidad y Triduo Pascual (Pasión, Muerte y Resurrección). Las numerosas figuras secundarias representadas en los tronos de las sibilas, los fragmentos paisajísticos y las grisallas arquitectónicas de los fondos ambientales son otro complemento del elaborado discurso visual de la obra.

¹⁴ La excepción son las dos primeras de ellas que representan sendas secuencias de la visión del *Ara Coeli* por Augusto ante la sibila Tiburtina, poniéndola en paralelo con la visión apocalíptica de la mujer vestida de sol del capítulo doce de san Juan, quien aparece en las escenas inferiores frente a David e Isaías respectivamente. Las figuras del rey del profeta Israel, simbolizan y prefiguran la doble condición real y sacerdotal de Cristo, su genealogía humana y divina como en el árbol de Jesé (fig. 9-HJP).

¹⁵ Se aplica así el característico simbolismo tipológico medieval, utilizado en la catequesis cristiana desde sus orígenes; tanto la escena evangélica como la representación pareada de profetas y evangelistas de la inferior, se hacen concordar con el mensaje y emblema de la correspondiente sibila.

- La sibila Pérsica, aparece velada, portando una luz encerrada en una linterna y pisando una serpiente; velo y linterna simbolizan el anuncio de la llegada de un Salvador del mundo dominado por el mal simbolizado en la serpiente.
- La sibila Líbica, tocada, pero ya con el velo recogido sobre los hombros, porta un cirio encendido, su luz es ahora la de una llama liberada y visible respecto a la anterior; ambos símbolos aluden al carácter inminente de la llegada del Mesías; la llegada de la luz, el “aun ya, pero todavía no”, de la presencia del Reino de Dios.

Las cinco siguientes sibilas se enmarcan en el tiempo litúrgico de Navidad:

- La sibila Eritrea, muestra su velo no solo recogido sino significativamente anudado sobre el vientre, que alude al estado de gravidez de la Virgen en la Encarnación (escena de la Anunciación) representada en el correspondiente folio recto. Su emblema es una rama de tres rosas blancas relativas a la pureza y virginidad de María antes (capullo), durante (eclosionando) y después de su alumbramiento (abierta)¹⁶.
- La sibila Cumana parece retomar el sentido original de la pitia délfica al portar en su mano el cuenco como instrumento adivinatorio. La presencia de Isaías en el folio verso correspondiente, relativa a la profecía del Emmanuel nacido de una virgen, se asocia a la similar profecía virgiliana de la cumana, justificando su simbolismo profético. No obstante, en el contexto de la *Devotio* moderna, el cuenco o escudilla vacía podría adquirir otras significaciones como la de la del nacimiento en pobreza del Mesías.
- La sibila Samiense (fig. 8) porta el pesebre de otra de las profecías de Isaías, que magistralmente el iluminador, invirtiéndolo, convierte en cuna en la correspondiente escena donde María acuesta al Niño siguiendo el texto lucano. La presencia de ambos autores, Isaías y Lucas, desplegando dialécticamente sus textos en sendas filacterias, constituyen el colofón de esta creativa y sugerente iluminación a doble página.

¹⁶ Este tradicional simbolismo de los lirios o azucenas en la Anunciación es aquí atribuido a las rosas. En nuestra representación la rama adquiere la forma de *gladium*, espada relativa al Juicio Final que en la Baja Edad Media puede portar la Sibila Eritrea aludiendo al *Dies Irae*. No obstante debe notarse que esta espada floral de misericordia se opone al a la espada metálica de justicia, ambas presentes en las representaciones del juicio escatológico para expresar la dualidad del carácter del mismo.

- La sibila Cimera porta un sencillo ritón, símbolo del cuerno de la abundancia clásico. El sentido cotidiano y a la vez ceremonial que este recipiente clásico tuvo en la Antigüedad se asimila aquí al acto de la lactancia materna representada en la escena correspondiente del folio recto, ya ubicada no en el establo de Belén sino en la casa de Nazaret.
- La sibila Europea porta una espada, que no debe confundirse con la referida representación de la sibila Eritrea, relativa al Juicio Final, sino como símbolo de la matanza de los Inocentes, que queda implícita en la representación de la Huida a Egipto de la Sagrada Familia en el folio recto correspondiente.

Las representaciones de las cinco últimas sibilas se asocian litúrgicamente al Triduo Pascual; tres aluden a la pasión de Cristo, subrayando el dolorismo propio de la *Devotio*, otra a su muerte en cruz y la quinta a su triunfante resurrección:



Fig. 9. Sibyllas Tiburtina y Agrippa, *Sibyllae et prophetae de Christo Salvatore vaticinantes*, BSB Cod. icon. 414, fols. 8 v y 9v, Biblioteca Estatal de Baviera, Munich. Taller de Jean Poyer, Tours, Francia, h. 1490-1500.

http://daten.digital-sammlungen.de/0001/bsb00017917/images/bsb00017917_00024.jpg y
http://daten.digital-sammlungen.de/0001/bsb00017917/images/bsb00017917_00026.jpg

- La sibila Tiburtina (fig. 9) sostiene una mano que alude a las bofetadas recibidas por Cristo durante su prisión en la casa del sumo sacerdote, escena que se representa en el folio recto correspondiente. La escena de los Improperios sigue literalmente el texto de Marcos, en que Jesús con los ojos vendados es

abofeteado por los criados que le abroncan y urgen a profetizar. En este caso como en los tres siguientes, los emblemas son tomados del amplio repertorio de las *Arma Christi* que aparecen en las imágenes de la devoción al Varón de Dolores contemporáneas.

- La sibila Agripa (fig. 9) porta los azotes relativos a la escena de la Flagelación en el pretorio, representada en el folio recto correspondiente, que de nuevo sigue la Pasión según San Marcos representado en el registro inferior de este mismo folio.
- La sibila Délfica porta la corona de espinas de la Coronación de Jesús acaecida igualmente en el pretorio y como en los casos anteriores la escena se representa en el recto correspondiente.
- La sibila Helespóntica (fig. 10) sostiene la cruz, último emblema de la Pasión representado en la serie. Como corresponde, en el folio recto inmediato se representa la Crucifixión de Cristo en el Gólgota.
- La sibila Frigia (fig. 10), por último, sostiene la cruz con la banderola enarbolada, de la misma forma que lo hace el propio Cristo resucitado en la correspondiente escena de la Resurrección en la página contigua.
- La novedosa iconografía de esta serie no parece tener una gran repercusión ni un largo recorrido¹⁷, aunque sea parcialmente recogida en obras como el sepulcro de Filiberto II de Saboya en el Real monasterio de Brou. Obra que aunque cronológicamente pertenece al primer Renacimiento, está dentro de la estética y la iconografía del último gótico. Diez sibilas, ubicadas en sendos nichos de los pilares que constituyen el basamento del sepulcro, constituyen la esencia iconológica del mismo (fig. 11). De ellas solo es identificable la elegante sibila Agripa que lánguidamente sostiene los azotes de la Flagelación; las demás carecen de ellos al haber sido mutiladas.

¹⁷ No debe olvidarse que esta serie responde a un ordo con un texto propio que origina su particular iconografía, por ello sus elementos iconográficos son tomados y adaptados a su personal discurso tanto de la tradición clásica, como de la medieval y de otras fuentes contemporáneas. Por esa razón hay emblemas que no se corresponden con los que se atribuyen a las mismas sibilas en otras representaciones anteriores, contemporáneas o inmediatamente posteriores, como es el caso de la mencionada espada de la sibila Europea.

Aunque no tan individualizadas en su iconografía, encontramos la representación de las doce sibilas en otros libros devocionales flamencos como el Breviario de Isabel la Católica de h. 1497 (Add MS 18851, f.8v, British Library, Londres), donde aparecen agrupadas y sentadas en el interior de un rico pabellón de campaña (fig. 12-HPJ). Su aspecto es relativamente homogéneo, todas jóvenes excepto dos, con extravagantes tocados o sin ellos, una con velo y otra coronada, unas dialogantes y otras ensimismadas; no obstante, quedan identificadas por leyendas sobre sus vestidos y sus profecías rotuladas. Excepto el ritón que porta la Delfica, los libros de la Cumana o la espada alusiva al Juicio Final de la singular Eritrea, vestida de monjiles como venerable anciana, ninguna porta un atributo más específico que no sea la correspondiente filacteria desplegada, aunque solo en la Tiburtina y en la Europea se explicita al portar otra enrollada en sus manos.



Fig. 11. Sibilas del sepulcro de Filiberto II de Saboya, vista parcial y detalle de la sibila Agripa, Taller de Brabante sobre diseño de Jan van Roome, h. 1522, Iglesia del Real Monasterio de Brou, Bourg-en-Bresse.

https://www.france-voyage.com/visuals/photos/monasterio-real-brou-20293_w1000.jpg
[http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8XZR3M/\\$File/Conrad-Meit-Sibyl-2-.JPG](http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8XZR3M/$File/Conrad-Meit-Sibyl-2-.JPG)

Espacios y contextos de la representación de la sibila

A través de los ejemplos seleccionados y de otros no consignados, vemos como la sibila fue representada sobre muy diversos tipos de soportes técnicos: de forma monumental en la pintura mural, en la técnica musiva y en la escultura labrada; en la pintura medieval sobre tabla (fig. 3); formando parte del mobiliario litúrgico como la talla en madera en sillerías corales y retablos; en la miniatura librería y las artes gráficas como la xilografía; en la cerámica e incluso en el patrimonio inmaterial del teatro litúrgico medieval.

Esta diversidad técnica, que habla de la importancia del asunto, debe analizarse también desde el punto de vista de su función iconológica en los espacios, eminentemente religiosos, donde se ubican las representaciones que ocupa, así como en sus correspondientes contextos históricos.

La pitia delfica del conocido *kilix* de Berlín (fig. 1), muestra como el personaje impregna la vida cotidiana griega imbuida de su sistema mítico religioso. La transición del motivo al mundo romano en el mural herculano (fig.2) supone una magnificación del asunto, así como el paso a la monumentalización y al cambio de percepción del mismo, aunque sigamos ubicados en un contexto doméstico.

En el siglo V, la miniatura del Virgilio vaticano (fig. 1-HPJ), muestra la pervivencia de la tradición pagana de la sibila en la producción libraria privada; al tiempo que en los mosaicos de Santa María Mayor (fig. 5-HPJ) el arte oficial del imperio cristianizado muestra a la sibila no solo en una escena epifánica de profunda exégesis catequética, sino integrada en uno de los primeros programas iconográficos del ciclo de la Infancia de Cristo, y esto significativamente monumentalizado en el arco triunfal que enmarca y da paso al presbiterio¹⁸.

La general carencia de las representaciones en el lapso temporal entre los siglos V y X se vuelve fecunda en la plena Edad Media. En el siglo XI, la pintura mural románica benedictina irrumpe con programas iconográficos cíclicos perfectamente concordados, de lo que es paradigma *Sant'Angelo in Formis* (fig. 6-HPJ). Aquí la sibila es una figura más entre decenas, pero su ubicación y personificación en la Eritrea introduciendo el Juicio Final, constituye una de las muchas claves del discurso. La rediviva presencia de la sibila tras casi cinco siglos de ausencia, se desplazada simbólicamente en el espacio litúrgico a los pies del templo, a las fachadas o contrafachadas occidentales. Erguida y declarativa muestra la influencia del florecimiento del drama litúrgico en este tiempo, cuya materialización escultórica más genial es el Pórtico de Maestro Mateo a finales del siglo XII (fig.7-HPJ). Esta integración en programas escatológicos se prolonga durante el siglo siguiente en los pórticos góticos occidentales como el de la catedral leonesa (fig. 8-HPJ).

¹⁸ Aunque posiblemente inspirado en un códice iluminado contemporáneo, el programa iconográfico musivo del arco triunfal de Santa María Mayor, constituye una de las primeras y más grandiosas expresiones del arte cristiano.

Pero ya desde los inicios del siglo XIV, en Italia la sibila “toma la palabra” y se reubica en un nuevo espacio litúrgico, el púlpito, lugar donde se canta y glosa la Palabra de Dios (fig. 5). De estas estructuras elevadas, situadas a la entrada del coro, la sibila pasa en el siglo siguiente al propio espacio coral: tanto al *jubé* o coro alto, tan característico de los grandes templos franceses, borgoñones y centroeuropeos, con similar función que el púlpito en cuanto a lugar de la proclamación de la Palabra, como a la sillería baja, espacio propiamente coral¹⁹. Los soberbios bustos de las ocho sibilas talladas por Jörg Syrlin el Viejo, entre 1467 y 1470 en la sillería de la Iglesia Mayor de Ulm (fig. 12), son posiblemente la mejor plasmación del tema en un espacio coral bajomedieval²⁰.

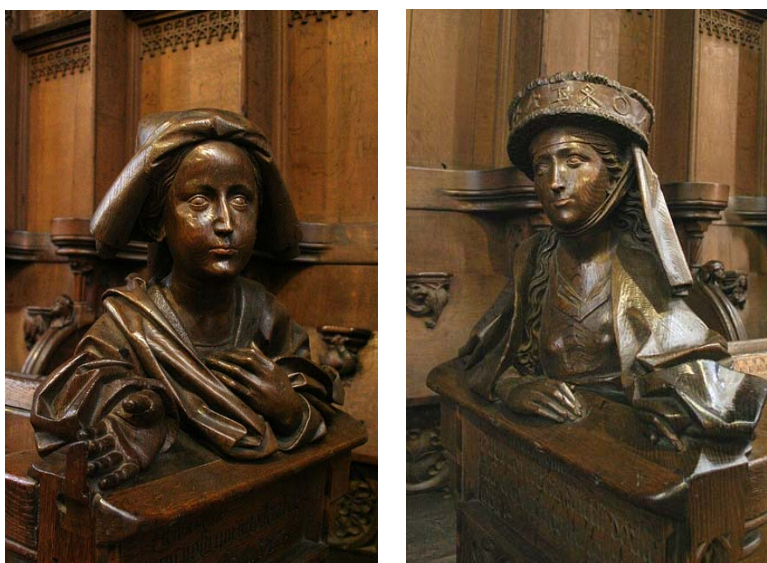


Fig. 12. Sibilas, sillería del coro de la Iglesia Mayor de Ulm, Jörg Syrlin el Viejo, h.1467 - 1470.

<https://www.flickr.com/photos/majuluta/4581401650/in/album-72157623994948752/>
<https://www.flickr.com/photos/majuluta/4581341550/in/album-72157623994948752/>

La sibila ya desde finales del siglo XV y durante el primer tercio del siglo XVI llega al espacio del presbiterio: pintada en las bóvedas (presbiterio de San Cebrián de Mudá, Palencia, h. 1490), tallada en los retablos mayores (retablo mayor de san Benito el Real de Valladolid, h. 1532) o esculpida en los sepulcros (sepulcro de Filiberto II de Saboya, Real monasterio de Brou, h. 1522). De alguna

¹⁹ A nuestro juicio, la representación de las sibilas en los espacios litúrgicos, especialmente en los antecorales y propiamente corales, constituyen una memoria o evocación permanente de las representaciones litúrgicas temporales. En este sentido, nuestra percepción del Político de Gante cerrado (fig. 3) constituye un testimonio indirecto de esa remembranza: sibilas y profetas se ubican en una suerte de altillo sobre el techo de la estancia donde transcurre la Anunciación dirigiéndose hacia ésta. La propia articulación espacial y lumínica de este “escenario teatral”, con las ventanas abiertas al exterior, parecen evocar el espacio litúrgico coral.

²⁰ Dispuestas en cuatro parejas y afrontadas, se ubican a modo de antepecho en los accesos a las sillas corales. Sus exquisitos tocados y variadas expresiones contemplativas o declarativas son muestra clara de esa influencia recíproca entre el atrezo del drama litúrgico y la creación artística que en su tiempo advirtieron Réau y Mâle.

forma la representación de la sibila en el espacio litúrgico presbiteral fija la memoria de la sibila y el papel que durante las décadas previas había tenido en el espacio coral, donde se representarían los dramas litúrgicos como el *Ordo Prophetarum* y se interpretaría el canto de la sibila que hoy pervive.

El monumento funerario de Brou es destacable por ser ejemplo de la presencia de las sibilas en un contexto funerario - la fundación del monasterio, del que este sepulcro es centro de convergencia, obedece a la voluntad de su viuda Margarita de Austria, hermana del Emperador Carlos y gobernadora de los Países Bajos - dedicado a al Duque de Saboya Filiberto el Hermoso, muerto en plena juventud en 1504. Todos los elementos artísticos de la capilla mayor en donde se ubica constituyen un *memento mori* y recuerdo de la futilidad de la vida terrena. Aquí radicaría sin duda el complejo sentido iconológico de la presencia de las sibilas: rodean la imagen inferior del cadáver del yacente al tiempo que son pilares de la imagen superior del mismo en vida representado con sus galas (fig. 11). Aunque es eminentemente un monumento funerario, en toda la iconografía del monasterio late la propaganda dinástica imperial; a escasos metros del sepulcro de su esposo se ubica el de la propia archiduquesa de Austria fallecida en 1530, figura política trascendental en el gobierno de los estados de la familia Habsburgo.

Esta misma propaganda imperial justificaría la hipotética representación de la sibila en la fachada de la Universidad de Salamanca de h. 1529 (fig. 4). En esta fachada, suerte de retablo pétreo sacado a la calle, todo el complejo programa iconográfico parece girar en torno a la figura del César Carlos, nuevo Augusto para una nueva Edad de Oro, profetizado y preconizado por las sibilas Cumana y Tiburtina.

Epílogo conclusivo

Sin duda las sibilas son conocidas por el público general gracias a los frescos de Miguel Ángel. Reconocidos y elogiados ya desde el momento de su ejecución por artistas e intelectuales, sirvieron de inspiración conceptual y compositiva a generaciones de creadores contemporáneos y posteriores. Iniciábamos este ensayo refiriéndonos a Velázquez y sus sibilas, de todos es conocido como los frescos sixtinos le sirvieron de inspiración para alguna de sus obras como Las hilanderas. Aunque nada más lejos de mi intención que quitarle a Miguel Ángel mérito alguno, muchas veces me he preguntado cuánta deuda

medieval, tanto iconográfica como iconológica, hay no solo en sus sibilas, sino en el programa total de esta bóveda paradigma del arte occidental. Seguramente tanta como genialidad en su grandiosa concepción y composición. Conviene recordar que su fecha de ejecución (1508-1512) es ligeramente anterior y posterior a la de magníficas obras aquí tratadas como la sillería de Ulm o el sepulcro de Brou respectivamente; un mismo mensaje con diferentes concepciones estéticas y filosóficas, si no de pensamiento religioso.

En este breve ensayo hemos tratado de los orígenes, transformaciones y versificaciones de las representaciones sibilinas, creo que suficientemente como para tener una idea aproximada del extenso valor cultural de la sibila que genéricamente definíamos como personificación femenina del don de profecía. Concluyo consignando mi admiración por cómo un asunto surgido de la raíz del ser griego fue asimilado por Roma y tras ser sabiamente cristianizado, desarrolló una rica y variada trama medieval, artística e iconológica que llega hasta las mismas puertas del Alto Renacimiento. Posiblemente la influencia de Trento, llevó a los artistas y comitentes a arrinconar este viejo asunto, quizás algo heterodoxo para el pensamiento barroco tanto católico como luterano, aunque Velázquez y algún otro pintor filósofo lo tratasen ocasionalmente en creaciones íntimas vaciadas de toda retórica medieval.

En el año 2010 el canto de la Sibila de Mallorca, representado durante la vigilia de Navidad, fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

LA SIBILA EN LA EDAD MEDIA

THE SIBILA IN THE MIDDLE AGES

Helena PALACIOS JURADO

Graduada en Historia (UNED)

hpalacios1@alumno.uned.es

Recibido: 17 de octubre de 2017

Aceptado: 18 de mayo de 2018

Resumen: En la Grecia clásica, la Sibila era el arquetipo de la profetisa y la sacerdotisa, mujer de sabiduría y vehículo de las revelaciones divinas. Por su enorme prestigio como augur, esta legendaria adivina pagana fue reelaborada por el monoteísmo judeocristiano, asumiendo un papel trascendental en el cristianismo como transmisora de la palabra de Dios, puente en el paso de la cultura tardoantigua a la altomedieval.

Las sibilas fueron incorporadas al imaginario cristiano como profetisas de la venida del Mesías. Así, aquellas que más claramente parecían vaticinar sobre Cristo para los cristianos, como la Sibila Cumana (que en la "traducción" cristiana de sus oráculos predijo su venida al mundo), la Sibila Eritrea (que según el cristianismo predijo el Juicio Final) y la Tiburtina (que anunció acontecimientos futuros de Roma, lo que en la reinterpretación cristiana significó el fin del mundo -por tanto, la segunda venida de Cristo en el Juicio Final-) no tardaron en ser absorbidas por el mundo cristiano y su imaginario iconográfico. Las sibilas, figuras femeninas, fueron el contrapunto a los Profetas, como voces paganas que, ya en el mundo clásico, anunciaban la llegada del salvador cristiano.

Por ello la sibila no tardó en ser incluida como personaje en las ceremonias cristianas, sobre todo en atávicas festividades del solsticio de invierno que la Iglesia asimiló en un sincretismo de probada eficacia. La sibila trascendió así la pura representación iconográfica en las artes plásticas, para adentrarse en otros mundos como el literario, el musical, la escenografía litúrgica... Como motivo, fue fuente inagotable para una visión cruzada de todos los campos del saber que hemos dado en llamar Historia de la Cultura.

Palabras clave: sibila, asimilación paganismo, prefiguraciones de Cristo, sincretismo.

Abstract: The Sibyl was the archetype of the prophetess and priestess, woman of wisdom and vehicle of divine revelations. Because of its enormous prestige as augur, this legendary pagan seer was reworked by the Judeo-Christian monotheism, assuming a transcendental role in Christianity as a transmitter of the divine word, a bridge in the passage of late antiquity culture to medieval period.

Sibyls were incorporated into Christian imaginary as prophetesses of the coming of the Messiah. Thus, those who most clearly seemed to predict Christ, such as the Cumana Sibyl (who in the Christian "translation" of her oracles predicted his coming to the world), and the Eritrean Sibyl (who announced future events in Rome, that in the Christian reinterpretation meant the end of the world and the second coming of Christ) were soon absorbed by the Christian world. Pagan voices that, already in the classical world, announced the arrival of the Christian savior.

Therefore, the sibyl was soon included as a character also in ecclesiastical ceremonies, especially festivities that the Church assimilated to Christianity in a syncretism of proven efficacy. The sibyl thus transcended the pure iconographic representation related to Art to enter other worlds such as literary, musical... As a motif, it was an inexhaustible source for a cross-vision of all the fields of knowledge that we have called History of Culture.

Keywords: sibyl, paganism assimilation, prefigurations of Christ, syncretism.

Introducción. El paganismo cristianizado

En la Edad Media existió una tendencia, hoy ampliamente reconocida, a establecer paralelismos entre el saber pagano y el saber bíblico. Ya san Isidoro de Sevilla incluyó, en sus *Etimologías*, a dioses humanizados en su recopilación de antiguos reyes y héroes, y, tras él, numerosos cronistas y compiladores de la historia universal también lo hicieron¹. No sólo se “justificaba” a personajes paganos reconociendo en ellos ciertas virtudes, sino que incluso se les dotó de al menos un cierto carácter sobrenatural. En época medieval, la superstición llevó a la veneración de figuras a quienes la Antigüedad misma no había situado entre los inmortales, asumiéndolos dentro de su propia doctrina.

Así, en la Edad Media se atribuyó a algunas figuras paganas una predicción intuitiva de algunos dogmas cristianos: personajes tan distintos como las sibilas y el poeta Virgilio fueron vistos, a partir de sus textos (supuestos o reales), como premonitores de la venida de Cristo, tanto de la primera como de la segunda, esta última coincidente con el Juicio Final.

Un ejemplo de esta actitud medieval es la *Historia scholastica* de Peter Comestor (1160), en la que dioses y héroes de la Antigüedad son secularizados y presentados como personajes reales, históricos, a la par que Carlomagno, como Roldán, pero manteniendo su prestigio mitológico. Se pretendía acercar estas figuras para que pudieran parecer posibles ancestros. Así, basándose en supuestos antecedentes históricos, ciertas élites pudieron reclamar su relación con personajes de origen sobrenatural.

Otro ejemplo de la tradición de héroes y sabios que sitúa la historia profana y la sagrada en el mismo plano lo proporcionan las series de dibujos atribuidos a

¹ SAN ISIDORO DE SEVILLA (627-630): Libro IX.

Maso Finiguerra (s. XV) conservados en el British Museum. Estos dibujos representan una crónica del mundo ilustrada. Lo destacable en relación a nuestro tema es el paralelismo que se establece entre grandes figuras del pasado, históricas o legendarias, judías o gentiles, profetas y sibilas, héroes, sabios, poetas, jueces y legisladores. La imagen de Apolo, representada como un sanador, aparece en el mismo grupo que Zoroastro, Hermes Trismegisto, Orfeo y las Musas, esto es, en resumen, todo el conocimiento esotérico de Persia, Egipto y Grecia².

Esta "nivelación" cultural encontró su expresión en el arte. En la iconografía de las catedrales, en las esculturas de los pórticos y los motivos de las vidrieras vemos aparecer, conjuntamente, a todos estos personajes. Así es, por ejemplo, en los relieves y esculturas del Campanile de Giotto, en el que, bajo grandes esculturas de profetas y sibilas, están situados relieves de las Virtudes, las Ciencias y los Sacramentos, entre otros, como veremos más adelante.

Atributos y formas de representación

El mito de la sibila nació en Asia Menor y de allí pasó a Grecia y después a Roma. La palabra "sibila" procede, vía latín, de la palabra en griego antiguo *σιβνλλα*. Varrón³ hace derivar la primera parte del nombre del eolio *σιός* (*θεός*) y la segunda del eolio *βύλη* (*βουλή*), significando pues "consejo del dios". Las primeras videntes oraculares conocidas como sibilas profetizaban en ciertos sitios sagrados, grutas o cerca de corrientes de agua, probablemente todos ellos santuarios naturales de origen pre-indoeuropeo, bajo la influencia de una deidad, originariamente una de las diosas ctónicas de la tierra⁴. Las profecías se manifestaban siempre en estado de trance. Sus palabras eran recogidas por sacerdotes asistentes, y transmitidas por escrito en hexámetros griegos de notable dificultad de interpretación.

Pausanias (s. II d.C.) nos habla, basándose en relatos locales de tradición

² FINIGUERRA, Maso (1470-75): *The Florentine Picture-Chronicle*, 1470-75, British Museum; ver los dibujos con signatura de la 1889,0527.24 a la 1889,0527.89.

Maso Finiguerra (1426-1464) fue herrero, dibujante y grabador florentino. Una de sus obras reconocidas es este libro, *The Florentine Picture-Chronicle*, con cerca de cien dibujos en los que representa a figuras históricas tanto sacras como profanas, en una serie cronológica que va desde la Creación a Julio César.

³ En LACTANCIO (s. III-IV d.C.): Libro I, 6.

⁴ GRIMAL, Pierre (1984): pp. 478-479.

oral, de la presencia de una legendaria sibila en Delfos antes de la Guerra de Troya⁵. En cuanto a la fundación de un santuario en Delfos⁶, la tradición más antigua asegura que hubo un primer santuario consagrado a la diosa Gea (madre Tierra) y guardado por su hijo Python (un dragón o serpiente); Apolo daría muerte a Python, tomando posesión del templo y el oráculo. Homero nos habla de esta fundación legendaria en su *Himno a Apolo*⁷. Del monstruo al que Apolo dio muerte le vino el nombre de Pitia a la sacerdotisa y profetisa de su templo.

Hay evidencia histórica de actividad en el oráculo de Delfos desde el siglo VIII a.C. Las consultas se celebraban un día al mes, el día 7, considerado la fecha del nacimiento de Apolo. Primero la Pitia realizaba una ofrenda quemando hojas de laurel (árbol consagrado a Apolo) y harina de cebada (sagrada para Gea, cuyo culto en Delfos precedió al de aquél). A continuación, se pagaban las tasas correspondientes y por último el consultante se presentaba ante la Pitia y hacía sus consultas. Se sabe que la Pitia se sentaba en un trípode que estaba en un espacio llamado *aditon*, al fondo del templo de Apolo (Αδύτων: "fondo del santuario"; το αδυτον "lugar sagrado de acceso prohibido"), sobre una hendidura en la Roca Sibilina, y caía en un desmayo extático; sus gritos durante este trance eran interpretados como predicciones recibidas de Gea, que expresaban la voluntad de los dioses.

La Pitia aparece representada en el mundo griego en vasos pintados sosteniendo una ramita de laurel, con un interlocutor laureado, y en ocasiones sentada en el trípode oracular. Un bello ejemplo es el kilix ático de figuras rojas pintado por Codros (ca. 440-430 a.C.), en el que Egeo, mítico rey de Atenas, consulta a la profetisa⁸.

La fama que alcanzó la Sibila hizo que el fenómeno oracular sibilino se extendiera por todo el arco mediterráneo de influencia griega, llegando a existir hasta nueve sibilas en época helenística. Una décima sibila se añadiría en época

⁵ PAUSANIAS (s. II d.C.): Libro X, 12.

⁶ Hay evidencias arqueológicas de ocupación humana cercana al emplazamiento del santuario de Delfos de época arcaica desde el Neolítico. Parece que ya en época micénica, y en el mismo emplazamiento del santuario, hubo una pequeña aldea que fue abandonada entre 1100 y 800 a. C.

⁷ HOMERO: Libro III: A Apolo, vv. 440-502.

⁸ Altes Museum de Berlín, F 2538 [<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=686834&viewType=detailView>]. Consulta de 3 de enero de 2018]

romana. La más famosa y primera de todas ellas, la Pitia, fue sin embargo perdiendo importancia con el fin de la época grecorromana y pasó a ser simplemente una más en la Edad Media.

Mientras que en la Edad Antigua encontramos representaciones de la Sibila Pitia, las demás sibilas sin embargo apenas fueron representadas. Curiosamente, las representaciones de sibilas se prodigaron sobre todo en la Edad Media, cuando se interpretaron sus predicciones en clave cristiana, queriendo ver en ellas el equivalente pagano a los profetas del Antiguo Testamento.

Todas ellas fueron representadas en el arte cristiano con un libro, rollo o filacteria escrito donde mostraban parte de sus oráculos, como era costumbre en la representación de cualquier profeta, permitiendo su identificación como tal. Se duplicaba así el modelo iconográfico del profeta masculino en femenino.

Las sibilas fueron generalmente representadas de forma aislada y, de todas ellas, sólo tienen representación historiada de importancia en la Edad Media la Sibila Cumana, que acompaña a Eneas en su descenso al Hades en el libro de Virgilio, la Sibila Eritrea, que anuncia el Juicio Final, y la Sibila Tiburtina, que profetizó el nacimiento de Cristo al emperador Augusto: las más conocidas en época medieval. Por ello analizamos a estas sibilas de modo monográfico a continuación.

La Sibila de Cumas

La sibila que más trascendió entre los romanos fue la Sibila de Cumas (población cercana a Nápoles), que habitaba allí en una gruta. Su santuario estuvo en funcionamiento en torno a los siglos VI y V a.C. Según Virgilio, Eneas consultó a esta Sibila antes de su descenso al mundo inferior⁹.

Quien quisiera consultar a la Sibila debía acudir a la caverna y atravesar su recta galería, de 107 m. de longitud, cruzada por otras doce galerías más cortas a través de las cuales entraban los rayos de sol creando un vistoso efecto de alternancia entre luz y oscuridad. Al final había un vestíbulo en el que el visitante esperaba a que se le comunicase el veredicto de la Sibila. Según cuenta Virgilio en

⁹ VIRGILIO (29-19 a.C.): Libro VI, 10

la *Eneida*, ésta transmitía su oráculo a través de aquellas aberturas laterales mediante cien voces distintas.

En la época imperial hacía ya tiempo que la Sibila de Cumas había callado para siempre. Sin embargo, su fama se conservó intacta, así como su prestigio.

La encontramos a lo largo de toda la Edad Media representada con un libro, rollo o filacteria escrito con parte de sus profecías, o con un libro de profecías abierto, imagen de los Libros Sibilinos, una recopilación romana de los supuestos oráculos de la Cumana. Estos libros se guardaban en el templo de Júpiter Capitolino y eran consultados en tiempos de crisis si el Senado lo consideraba necesario. Tito Livio habla de estos libros en su obra: "Durante el año, el cielo parecía estar en llamas, hubo un gran terremoto, y se creyó que un buey había hablado. [...] Los *libros sibilinos* fueron consultados por los duunviros, y se halló una predicción de los peligros que resultarían de una alianza con los extranjeros."¹⁰

Los dichos de sibilas y oráculos eran notoriamente abiertos a la interpretación y obviamente fueron constantemente utilizados para la propaganda civil y religiosa, tanto en Roma como en época medieval.

La Sibila Tiburtina

La Décima Sibila o Sibila Tiburtina¹¹, introducida por los romanos, fue una profetisa pagana quizás de origen etrusco. Fue considerada la más sabia, y asimilada y utilizada ampliamente en el imaginario cristiano; así, en la Edad Media en ocasiones fue identificada con la reina de Saba, conocida por su habilidad resolviendo enigmas y por su visita al rey Salomón, y confundida en las representaciones artísticas con ella.

En la interpretación cristiana, la Tiburtina prevé, en un sueño profético (*Explanatio somnii*), la caída y el fin apocalíptico del mundo.

Encontramos a la Sibila Tiburtina en la Edad Media representada también sosteniendo en una mano una referencia a sus profecías en un libro, rollo o filacteria. Es particularmente conocida por su representación junto al emperador Augusto: Según una leyenda cristiana recogida, entre otros, por Santiago de la

¹⁰ LIVIO, Tito (27-25 a.C.): Libro III, 10.

¹¹ Tibur es la actual Tívoli.

Vorágine en su *Leyenda Dorada*, el emperador Augusto, aclamado por el Senado de Roma como señor del mundo, llama a la Sibila de Tibur para pedirle consejo sobre la aceptación de este título, quien le disuade vaticinándole la encarnación del Mesías, el verdadero rey, haciéndole presenciar la visión de un altar en el cielo (*Ara Coeli*) lleno de luz sobre el que aparece un bebé. Ante esta aparición, la Sibila ilustra al emperador: "Aquél recién nacido que ves es mayor que tú y por ello le has de adorar"¹². Por esto la Tiburtina aparece en numerosas ocasiones junto al emperador romano señalándole la figura de la Virgen aparecida en el cielo con el niño divino en su regazo.

La Sibila Eritrea

La Sibila Eritrea era habitualmente representada, como señal de su condición de profetisa, con un libro, rollo o filacteria escrito con parte de sus profecías. Además de portar este atributo, se la representó envuelta en un manto que sujetaba con una mano, cerrándolo con ella a la altura del cuello. Desde la Baja Edad Media la encontraremos también representada con una espada en la mano sostenida en vertical, símbolo del veredicto inapelable del Juicio Final que, según la interpretación cristiana, ella profetizó.

Estas supuestas profecías, interpretadas por el cristianismo, serán la semilla literaria en la que se base el drama litúrgico musicado, de amplia difusión en el arco mediterráneo, conocido como *Canto de la Sibila*, del que hablaremos con detalle más adelante.

Fuentes escritas

Si rastreamos las primeras menciones a la sibila en fuentes escritas, encontramos que, según Plutarco, es Heráclito de Éfeso (siglo V a.C.) el primer autor griego que habla de ella. Para él la sibila ya era por entonces una figura milenaria, y sólo menciona a una: «La Sibila llega a mil años pronunciando por medio del dios, con su boca frenética, cosas que no son para reír, sin adornos y sin perfume».¹³

¹² VORAGINE, Santiago de la (s. XIII): vol.1, pp. 420-24.

¹³ PLUTARCO (s. I-II d.C.): *De Pythiae Oraculis*. 397 a-b.

Como Heráclito, Platón (s. V-IV a.C.) habla también de una única sibila¹⁴. Se cree que estos escritores se refieren a la Sibila llamada Herófila, o Delfica, la primigenia pitonisa de Delfos, de quien decían que profetizó la guerra de Troya.

La sibila, en su reinterpretación cristiana, conservó los rasgos más elementales de la profetisa poseída que encontramos en la Antigüedad clásica ya desde ese primer testimonio conservado de Heráclito: sabia, grave, visionaria... y trastornada. Durante siglos circuló una leyenda en la que se describía así el estado de la Pitonisa, leyenda que fue difundida en la Roma de los siglos III y IV, en pleno auge del cristianismo, momento en el que la ridiculización de los rituales paganos fue una constante. Así, para los autores cristianos de la época -Juan Crisóstomo, por ejemplo-, la «locura» de la Pitia estaba provocada por emanaciones que surgían de la profunda grieta en la roca sobre la que estaba situado el trípode que le servía de asiento¹⁵.

En época helenística, el enorme éxito de la sibila, unido a la expansión territorial macedonia, dio lugar a la aparición de textos oraculares en los territorios conquistados y a la eclosión en ellos de centros sibilinos a los que vincular las predicciones en circulación. De este modo, las sibilas llegarán a ser nueve¹⁶, aunque perdure también la tradición de la Sibila única. Estos nuevos centros sibilinos fueron, en su mayoría, invenciones literarias. La existencia de santuarios en los que residiera alguna de estas sibilas no ha sido, en la mayoría de los casos, corroborada por la arqueología.

Con la inclusión en época romana de la Sibila Tiburtina sumarán diez, cuya lista Varrón (s. I a.C.) puso por escrito, estableciendo el canon que pasará a la Edad Media: la Pérsica, la Líbica, la Delfica, la Cimeria, la Eritrea, la Samia, la Cumana, la Helespóntica, la Frigia y la Tiburtina¹⁷. La obra de Varrón se perdió, pero conocemos su canon por el apologeta latino convertido al cristianismo

¹⁴ PLATÓN (370 a.C.): p. 264.

¹⁵ SCOTT, M. (2015): p. 44.

¹⁶ Así como el número 3 tiene un conocido carácter sagrado (trinidad), el 9 se tuvo (3x3) por símbolo de la perfección. Entre los autores de época helenística que mencionan varias sibilas destacamos a Heráclides del Ponto (s. IV a. C.), citado como fuente por Clemente de Alejandría en sus *Stromatei* (s. II d. C.).

¹⁷ Con respecto a la Herófila, el relato que Pausanias ofrece sobre ella (*Descripción de Grecia* X, 12, 1-7) le atribuye características que confluyen con varias de las citadas en la lista, puesto que por su origen parece identificable con la Sibila del Helesponto, pero profetizó en muy diversos lugares (Samos, Delos, Delfos, Claros) y también tiene rasgos comunes con la Sibila Eritrea.

Lactancio, que lo recogió en sus *Divinae Institutiones*¹⁸ (s. IV d.C.). Lactancio traduciría los supuestos mensajes sibilinos al latín para combatir la herejía arriana.

Del siglo V d.C. disponemos de un manuscrito de incalculable valor iconográfico de la *Eneida* virgiliana conocido como el *Virgilio Vaticano*¹⁹, de hacia el año 420. En su canto VI, la Sibila Cumana aparece acompañando a Eneas. Algunas partes de la conversación entre Eneas y la Sibila que escribió Virgilio, como “enséñame el camino y ábreme las sagradas puertas” (*Eneas* VI, 109), pasaron a formar parte de la conformación iconográfica de la sibila. Así, el verso *Inquirens, taetri portas effringerent Averni* (“Tras buscarlas, romperá las puertas del sombrío Infierno”) del *Iudicii signum*, supuestos versos proféticos de la Sibila Eritrea, no sólo recuerda las palabras del canto virgiliano, sino que también incita a representarla artísticamente en ambientes relacionados con “umbrales” y de Juicio Final, como ocurrirá en las pinturas de Sant’Angelo in Formis, del siglo XI, en las que la Sibila Eritrea enarbola una cartela con el inicio de los versos del *Iudicii signum*, o en la estatuaria del Pórtico de la Gloria, del siglo XII, como veremos más adelante.

Existe un sinnúmero de fuentes escritas relacionadas con el canto y la dramatización litúrgica de las profecías relacionadas con Cristo que incluyen las de las sibilas. Las encontramos en obras como el *Ordo prophetarum* y el *Canto de la Sibila*, de las que hablamos con detalle en el apartado siguiente.

A finales de la Edad Media el número de sibilas se ampliará a doce, quizás para equipararlas al número de apóstoles. A pesar de esto, diez fue el número proverbial; según Rabelais: “¿Cómo sabemos que ella puede ser una undécima sibila o una segunda Casandra?”²⁰.

Otras fuentes

Además de las fuentes analizadas en el apartado anterior, hemos de fijar nuestra atención en un grupo de fuentes de carácter distinto a las meramente escritas por incluir, junto al texto, notación musical. La capacidad de las sibilas y sus profecías de impresionar a los fieles daría como resultado una utilización de

¹⁸ LACTANCIO (s. III-IV d.C.): Libro I, 6.

¹⁹ Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV), MS lat. 3225.

²⁰ RABELAIS, François: *Gargantúa y Pantagruel*, III, 16

las mismas en la liturgia cristiana, como recurso didáctico que alcanzaría a cualquier creyente, fuera cual fuera su nivel cultural. Lo que comenzó siendo una lectura retórica de las profecías sibilinas, pasó a ser una interpretación de esos textos cantada por un coro de clérigos monódicamente para, posteriormente, convertirse en una representación musical diferenciada en personajes. Así, hay una eclosión de la iconografía de la sibila entre los siglos XI y XIII que coincide con la lectura retórica, y luego, el desarrollo teatral musicado, de textos sibilinos en la liturgia cristiana, sobre todo alrededor de la Navidad ("Canto de la Sibila") y su aparición en la Epifanía ("Auto de los Reyes Magos"), hallándola también en misterios más amplios que incluyen tales episodios en su relato.

El "Canto de la Sibila" es un drama litúrgico de origen medieval, de melodía gregoriana, que aúna tradiciones paganas y cristianas. Se difundió por todo el sur de Europa, pero fue en la Península Ibérica donde tuvo un especial arraigo, sobre todo a partir de la Baja Edad Media en la zona levantina, aunque también se representó en Castilla²¹. El "Canto" hace referencia a las profecías del fin del mundo de la Sibila Eritrea, que el cristianismo asimiló a las profecías de origen cristiano que hablaban de la llegada de Cristo y el Juicio Final.

Para conocer el origen del "Canto de la Sibila", hemos de remontarnos a fuentes del siglo V, en concreto a "La ciudad de Dios" de San Agustín. En esta obra el santo narra cómo el procónsul Flaviano le mostró un códice griego en el que estaban copiados unos versos supuestamente de la Sibila Eritrea, el inicio de los cuales formaba el acróstico *Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ* ("Jesucristo, hijo de Dios, Salvador"), cuyas iniciales forman a su vez otro acróstico: *ΙΧΘΥΣ* ("pez", símbolo de los primeros cristianos)²². Con ello pretendía demostrarse que el origen divino de Jesucristo ya estaría predicho desde tiempos inmemoriales. Estos versos se conocen como *Iudicii signum* porque la traducción al latín hecha por San Agustín comenzaba así, y hablaban de las señales que anunciarían el fin del mundo, como antesala del Juicio Final y la segunda venida de Cristo. Dicen así los versos de San Agustín:

²¹ Mallorca y Alguer (Cerdeña) son los dos únicos lugares en los que este canto se mantiene en una tradición continuada desde la Edad Media hasta nuestros días, en los que se sigue representando.

²² SAN AGUSTÍN (412-426): Libro XVIII, capítulo XXIII: *De Sibylla Erytrea, quae inter alias Sibyllas cognoscitur de Christo evidētia multa cecinisse* ("De la Sibila Eritrea, la cual, entre otras sibilas, se sabe que profetizó cosas claras y evidentes de Jesucristo")

Iudicii signum, tellus sudore madescet.
 E caelo rex adveniet per secula futurus,
 scilicet in carne presens, ut iudicet orbem.
 Unde Deum cerneret incredulus atque fidelis
 celsum cum sanctis enim iam termino in ipso.
 Sic anime cum carne aderunt, quas iudicat ipse,
 cum iacet incultus densis in vepribus orbis. [...] ²³

Quodvultdeus, obispo de Cartago en el año 439²⁴, incluyó estos *Iudicii signum* traducidos por San Agustín en su sermón *Contra Iudeos, Paganos et Arrianos*, un fragmento del cual se leía durante el oficio de Nochebuena. En este sermón, escrito con el ánimo de convertir a los judíos, Quodvultdeus “convoca” a personajes tanto de la tradición bíblica como de la clásica -los profetas del Antiguo Testamento, Virgilio y la Sibila Eritrea- para que den su testimonio profético sobre la venida de Cristo. La Sibila profiere en este sermón de Quodvultdeus los *Iudicii signum*, esto es, la profecía sibilina sobre el Juicio Final, base de la transmisión literaria del “Canto de la Sibila”.

Sería la obra de Quodvultdeus la que asentaría las bases de la tradición cristiana de Virgilio y sobre todo de la Sibila. Gracias a él, y a su sermón *Contra Iudeos*, se “cristianizarán” ambos personajes paganos. La lectura de esta lección, resumida, derivó en una interpretación cantoral y teatral desde el siglo IX llamada *Ordo prophetarum* (profetas de la venida de Cristo). El “Canto de la Sibila”, que constituía el cierre del Ordo, se desgajaría de él pasando a formar parte de la liturgia cristiana como monólogo dramático independiente.

La tradición de cantar estos versos de la Sibila debió de comenzar en el siglo X, pues su testimonio musicado más antiguo es un códice del siglo IX con los versos del *Iudicii signum* de la Abadía de Saint-Oyan (Francia) a los que una mano del X añadió notación musical²⁵. En España el documento más antiguo conservado del “Canto de la Sibila” es un manuscrito de Córdoba del año 953 que se usaba en

²³ GÓMEZ, M. (2007): p.160. «Como señal del Juicio la tierra se empapará de sudor. / El Rey eterno descenderá del cielo, / encarnado, para juzgar al orbe. / Tanto los fieles como los infieles reconocerán a Dios / en lo alto con los santos, en el mismo fin de los tiempos. / Entonces acudirán las almas reencarnadas para que las juzgue, / mientras yace el orbe abandonado, con espesos matorrales.» (p. 170).

²⁴ GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (2017): pp. 355-368.

²⁵ BnF, lat. 2832, fols. 123v-124r.

la liturgia mozárabe²⁶, realizado en un *scriptorium* burgalés, posiblemente en el monasterio de San Pedro de Valeránica. Su notación musical indica que el texto había pasado de recitarse a cantarse por un coro de clérigos, sin diferenciación de personajes, diferenciación no documentada hasta el siglo XIV.

A partir del siglo XII los *Iudicii signum* de la Sibila Eritrea se tradujeron a lenguas romances, lo que puede estar en relación con la voluntad de las órdenes mendicantes de acercamiento a la gente común para hacer más efectiva su labor de adoctrinamiento. La primera traducción fue al occitano, y a lo largo del siglo XIII se tradujo al francés, al catalán y al castellano. La abundancia de textos hispanos atestigua su popularidad en toda la Península.

La versión más antigua en lengua romance de la Península Ibérica la encontramos en una cantiga de Alfonso X. El rey sabio conocía bien los versos del *Iudicii signum*, pues la cantiga 422²⁷, *De como Santa María rogue por nos a seu fillo en o día do Juyzio*, no es sino una adaptación del "Canto de la Sibila".

Esta Cantiga de Santa María número 422 de Alfonso X es un hito por su apropiación del "Canto de la Sibila" para promover el culto mariano, devoción que no existía en tiempos del primigenio "Canto", pero que en época del rey Sabio había empezado a dominar la celebración litúrgica de la Navidad. Así, opone a los signos que hablan del fin del mundo la posibilidad de salvación mediante la influencia redentora de la Virgen:

Madre de Deus, ora por nos teu Fill' essa ora.

U verrá na carne que quis fillar de ty, Madre, joyga-lo mundo cono poder
de seu Padre.

Madre de Deus, ora por nos teu Fill'essa ora.

E u el a todos parecerá mui sannudo, enton fas-ll' enmente de como foi
concebudo.

Madre de Deus, ora por nos teu Fill' essa ora. [...] ²⁷

La fe en la mediación mariana en el día del Juicio Final se incorporó a la representación castellana del "Canto de la Sibila". Esta misma idea de la

²⁶ Archivo de la Catedral de Córdoba, Ms. I

²⁷ ALFONSO X (s. XIII): pp. 349-351. Traducción libre de la autora: Madre de Dios, ruega por nosotros a tu Hijo en esa hora. / Cuando vendrá en la carne que tomó de ti, Madre, a juzgar al mundo con el poder de su Padre. / Y cuando se muestre a todos muy sañudo, entonces hazle recordar cómo fue concebido.

intercesión de María aparecerá también en la versión mallorquina, uno de los pocos ejemplos vivos del folklore religioso medieval²⁸.

A partir del siglo XIV, y hasta finales del XVI, la representación personalizada del drama del Canto de la Sibila se extendió por numerosas iglesias peninsulares. Aunque donde más arraigo y mayor continuidad tuvo fue en Mallorca, tuvo también vigencia y desarrollo en Castilla, donde parece que la ceremonia toledana irradió a otros lugares como León y Extremadura.

Extensión geográfica y cronológica

La sibila constituye uno de los grandes temas de la Historia del Arte. La pagana sibila se convirtió, por su asimilación por la iglesia católica como profetisa del Mesías y del Juicio Final, y su consecuente inclusión en su imaginario, en uno de los grandes temas iconográficos del arte cristiano, ocupando un lugar preferente en los ciclos de representaciones de historias bíblicas junto a los profetas del Antiguo Testamento. La iconografía cristiana representó a las sibilas en el contexto artístico durante toda la Edad Media, cuestión que continuó y se amplificó ya en el Renacimiento, donde cobró una especial importancia: recordemos las cinco sibilas de la Capilla Sixtina, de Miguel Ángel (1512). Desde finales de la Edad Media el número de sibilas había pasado de diez a doce, aunque su número fluctuaba en las representaciones artísticas dependiendo de su función y encaje en el seno de los programas iconográficos. Los soportes y técnicas en que

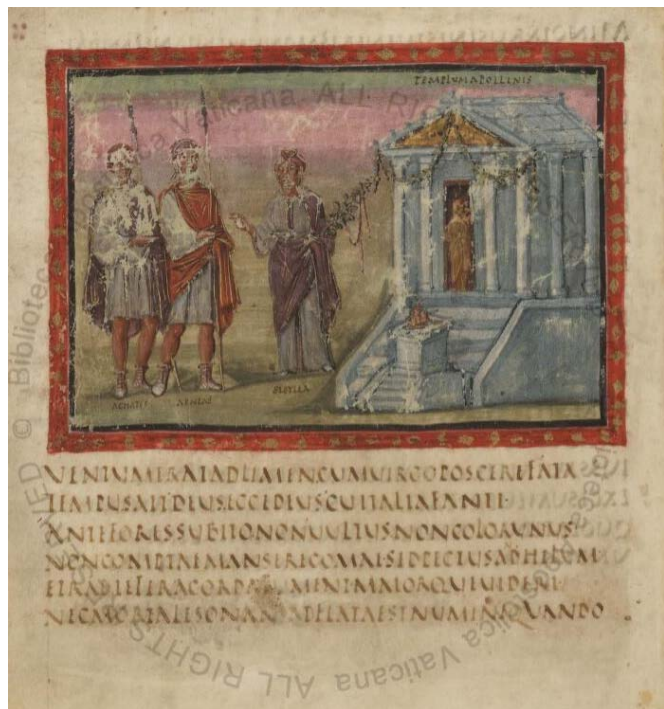


Fig. 1. Eneas ante el templo de Apolo con la Sibila de Cumas, s. IV, iluminación miniada en el manuscrito *Virgilio Vaticano*, Ms. Vat. Lat. 3225, fol. XLVV. Biblioteca Apostólica Vaticana (Ciudad del Vaticano). https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225

²⁸ El Canto de la Sibila mallorquin fue declarado por la UNESCO en 2010 Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

encontramos estas representaciones son: manuscritos, escultura, pintura y mosaico.

A continuación, repasaremos algunos de los ejemplos más importantes de la representación de las sibilas en el arte medieval. Aunque existen representaciones de todas ellas, hay que destacar que desde finales del siglo XII las dos sibilas que vemos aparecer con más frecuencia en todo tipo de representaciones artísticas son: la Sibila Eritrea, profetisa del Juicio Final, y la Tiburtina, mostrando a Augusto la visión de la venida de Cristo como salvador y soberano del mundo.

Representaciones de la Sibila Cumana

· El Virgilio Vaticano (ca. 420 d.C.)

El primer manuscrito cuya mención es ineludible es el ya citado *Virgilio Vaticano*²⁹ (ca. 420 d.C.), pues algunos temas y motivos presentes en sus miniaturas determinaron en gran medida la iconografía medieval de la sibila. En su canto VI se representa a la Sibila Cumana vestida con una larga túnica y cubriéndose con una amplia estola que cae sobre su hombro izquierdo para enrollarse en su cintura. En concreto, esta Sibila aparece en ocho escenas acompañando a Eneas, dos antes de su entrada al Hades: consulta de Eneas en el templo de Apolo (vv. 45-51) (fig. 1) y sacrificio en la gruta del Averno (vv. 236-239), y seis más en su descenso a los infiernos: en las puertas del Hades (vv. 264-272); encuentro con Cerbero y Minos (vv. 414-417); estancia en el Tártaro y con el mutilado Deifobos (vv. 493-496); ofrenda a Proserpina en las puertas del palacio de Plutón y llegada a los Campos Elíseos (vv. 628-666); Eneas pregunta a Museo sobre el paradero de Anquises, su padre (vv. 672-703) y Anquises invita a su hijo a abandonar el Hades a través de la Puerta de los Falsos Sueños (vv. 893-901)³⁰. En la imagen que presentamos como ejemplo en la fig. 1, la Sibila Cumana aparece delante del templo de Apolo, representado como un templo tetrástilo, al lado del

²⁹ VIRGILIO: *Aeneas*. Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV), Ms. Lat. 3225.

³⁰ https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225.

ara de sacrificios; tanto ella como Eneas y su acompañante aparecen vestidos con túnica romana.

Representaciones de la Sibila Tiburtina

Las profecías de la Décima Sibila o Sibila Tiburtina, que gozaron de una gran fama a lo largo de toda la Edad Media, han sobrevivido más de cien manuscritos fechados desde el siglo XI al XVI. Esta cantidad de documentos acredita por sí sola que fue uno de los manuscritos más copiados de la época. Entre las obras en que aparece representada, podemos destacar:

· *Biblia Poncii* (1273)

Biblia iluminada en España, copiada por Johannes Poncii, canónigo de Vic, en 1273, que proporciona uno de los contextos más fascinantes para el texto y las imágenes de una Sibila, pues la profecía de la Sibila Tiburtina fue aquí sorprendentemente insertada en el texto bíblico entre el *Libro de los Salmos* y el *Libro de los Proverbios*³¹ (fig. 2).

· Manuscrito Harley MS 4431 (fin. s. XIV)

Manuscrito realizado para la reina Isabel de Baviera (1371-1435). Es una colección de obras de Christine de Pisan entre las que está incluida *L'Épître Othea* ("La epístola de Othea a Héctor"), en la que la diosa enseña a Héctor mediante ejemplos de personajes de la Antigüedad clásica, incluida la Sibila Tiburtina. Volvemos a ver aquí una imagen de esta Sibila con Augusto en la *Mostración del Ara Coeli*³² (fig. 3).



Fig. 2. Sibila Tiburtina, 1273, inicial historiada de la *Biblia Poncii* (¿Vich?, Cataluña), BL Additional Ms. 50003, fol. 221r. British Library (Londres)

<http://britishlibrary.typepad.co.uk/a/6a00d8341c464853ef01b8d179f4ba970c-500wi>
<http://britishlibrary.typepad.co.uk/a/6a00d8341c464853ef01b8d179f4ba970c-500wi>



Fig. 3. Sibila Tiburtina, 1410-1440, miniatura iluminada en *L'Épître Othea*, BL Harley Ms. 4431, fol. 141r. British Library (Londres).

<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IID=22632>

³¹ Biblia Poncii, España (¿Vich?), 1273. British Library, Additional MS 50003, fol. 221r.

³² British Library, Harley MS 4431, fol. 141r.

· *Las muy ricas horas del duque de Berry* (ca. 1410)

Libro de Horas miniado, realizado por el taller de los hermanos Limbourg por encargo del duque Juan I de Berry, escrito en latín³³. Una de sus iluminaciones representa a la Sibila Tiburtina mostrando a Augusto la visión de la Virgen con el niño (*Mostración del Ara Coeli*) (fig. 4).

· *Retablo Bladelin* (1445-48)

La visión de Augusto se representó también en varias pinturas flamencas del siglo XV, entre las cuales debemos destacar la de la tabla lateral izquierda del



Fig. 4. Hermanos Limbourg, *Mostración del Ara Coeli*, 1411-1416, iluminación de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, Ms. 65, fol. 22r. Musée Condé (Chantilly, Francia).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/047_MS_65_F22.jpg

Retablo Bladelin de Roger van der Weyden, fechado hacia 1445-1448.

Representaciones de la Sibila Eritrea

· Los mosaicos de Santa María la Mayor de Roma (431-442)

El ciclo de mosaicos de la basílica de Santa María la Mayor de Roma guarda, para muchos autores, clara relación con las miniaturas del Virgilio Vaticano. Esta idea de la proximidad, desde un punto formal y compositivo, entre ambas representaciones artísticas, encaja muy bien en una época como el Bajo Imperio Romano, época de especial permeabilidad entre la cultura pagana y la cristiana.

³³ Museo Condé, Chantilly (Francia), Ms. 65.

En esta iglesia encontramos, encima del arco del ábside principal, una escena de la Epifanía donde Cristo-niño aparece sentado en un trono entre dos figuras femeninas sedentes: a su derecha, una mujer enojada, identificada como la Virgen María; a la izquierda del niño vemos a una mujer vestida con un manto que le cubre la cabeza, tiene un puño en el mentón en actitud pensativa y en su otra mano lleva un rollo (fig. 5).

Se ha discutido ampliamente sobre la identidad de esta última figura. Por cómo está representada, su actitud pensativa y su posición sedente, recuerda a la representación iconográfica de la profetisa Casandra o a la de la Sibila Eritrea. En



Fig. 5. *Epifanía*, s. V, mosaicos del arco triunfal. Santa Maria Maggiore (Roma).

<https://gospelwriting.files.wordpress.com/2012/03/romasantamariamaggiorearcotrionfalesxregistro2.jpg>

favor de la identificación como Sibila Eritrea juega el estar representada portando un rollo en su mano, lo que la definiría como profetisa del cristianismo.

Hay que decir además que el siglo V d.C. fue un momento especialmente receptivo al contenido de los falsarios "Oráculos sibilinos"³⁴, entre los que figuraban los ya mencionados versos *Iudicii signum...* en los que supuestamente la Sibila Eritrea anunciaba el Juicio Final, con la segunda venida de Cristo. Teniendo esto en cuenta, la imagen de esta Sibila en una escena de Epifanía como es la de Santa

³⁴ No hay que confundir los "Libros sibilinos" con los "Oráculos sibilinos". Los "Oráculos sibilinos" fueron una colección de 15 libros que pretendieron poner en boca de la sibila una serie de profecías intencionadamente "fabricadas"; una compilación de materiales paganos, judíos y cristianos, cuyos oráculos más recientes eran específicamente cristianos. Su datación es muy variada, según los libros, desde el núcleo más antiguo que es el libro III, surgido probablemente en el ambiente judío de la Alejandría de mediados del siglo II a.C. hasta los últimos libros, de datación dudosa, para los que se toma como fecha más tardía el V d.C. En ellos se utiliza a un personaje pagano de prestigio, la sibila, para atacar al propio paganismo y anunciar su fin.

María la Mayor está perfectamente contextualizada, con lo que la identificación es casi segura³⁵. El ciclo de Santa María la Mayor bien pudo haber servido como referente para algunas representaciones iconográficas posteriores de la sibila, como las de la basílica de la Natividad de Belén o las de Santiago de Compostela, ambas del siglo XII.

· Pinturas de Sant'Angelo in Formis (1072-1087)

La iglesia de Sant'Angelo in Formis, en la Campania, guarda en su interior un ciclo pictórico románico de clara inspiración bizantina³⁶. En el inicio del muro de arquerías que separa la nave central de la nave lateral izquierda, la última figura antes de la contrafachada contigua representa una mujer iconográficamente identificable como la Sibila Eritrea, pues sostiene una filacteria en la que está grabado el inicio de la profecía *Iudicii signum* atribuida a ella (fig. 6). Está así situada junto a la pintura del Juicio Final que decora la contrafachada en la nave central, y hacia allí dirige la Sibila su mirada. Esta posición refuerza simbólicamente su carácter escatológico. Ésta es la primera sibila que aparece en esta disposición, frente a un Juicio final y en relación con la contrafachada de la iglesia, con la que su autor inauguró una tradición de sibilas ubicadas en esos mismos espacios que volverá a darse en la basílica de la Natividad de Belén y en el Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo.

· Desaparecido mosaico de la sibila de la iglesia de la Natividad de Belén (1167-1169)

En 1099, tras la conquista de Jerusalén por los cruzados, se estableció en el nuevo reino latino el Patriarcado de Jerusalén. El Patriarcado de Jerusalén impuso la liturgia latina en el territorio controlado por los cristianos, lo que conllevó la construcción de nuevas iglesias o la reutilización de antiguos edificios de planta basilical. Este último es el caso de la iglesia de la Natividad de Belén.

La decoración de la iglesia, realizada alrededor del 1168 durante el gobierno del anglonormando Raúl I, fue llevada a cabo por un taller de artistas de distinto origen: griegos, sirios y latinos. Esto hizo de ella una interesante mezcla

³⁵ THEREL, M.L. (1962): pp. 153-171.

³⁶ WETTSTEIN, J. (1967): pp. 393-425.



Fig. 6. Sibila Eritrea junto al Juicio Final, s. XI. Sant'Angelo in Formis (Capua, Italia).

<https://desaiaspelomundo.com.br/sibilas-pelo-mundo/> y <https://elretohistorico.com/fragmento-del-juicio-final-santangelo-in-formis>

de toda la tradición artística (tanto en estilo, composición como en iconografía) del Mediterráneo oriental del tercer cuarto del siglo XII.

Esta decoración subrayaba lógicamente que aquél había sido el lugar de la Encarnación y del cumplimiento de las profecías mesiánicas del Antiguo Testamento; por eso se representó en ella a los antecesores de Cristo. Así, en el mosaico de la contrafachada se incorporó el Árbol de Jesé, esto es, el árbol genealógico de Cristo. En su parte inferior estaban Isaac y Jacob, y en sus distintas ramas aparecían los profetas que anunciaron a Cristo, cada uno portando una filacteria con su profecía en la mano: Joel, Amós, Nahún, Ezequiel, Isaías, Balaam, Miqueas y la Sibila Eritrea.

Hoy desaparecido, sabemos de él por las descripciones realizadas en 1347 por Niccolo da Poggibonsi³⁷ y en 1626 por Quaresimi³⁸. La fuerza de la representación de la Sibila Eritrea en Belén está, además de en la unión, en un mismo tema iconográfico, de los contenidos proféticos y genealógicos de Cristo, en su ubicación a los pies de la iglesia, un lugar que habitualmente se reservaba para la representación del Juicio Final.

· Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela (1168-1188)

El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago, realizado bajo la dirección del Maestro Mateo entre 1168 y 1188, fue objeto de un interesante estudio iconográfico y estilístico publicado por Serafín Moralejo en 1993. Moralejo

³⁷ Fraile toscano que de 1345 a 1350 peregrinó a Tierra Santa, a la que describe con detalle en su *Libro de Oltramare*. La edición consultada es la impresa en Bolonia en 1881, pp. 217-220.

³⁸ QUARESIMI P. F. (1626): *Elucidatio Terrae Sanctae*. Venetiis. p. 487.

consideraba que parte de sus esculturas plasmaban en piedra a los personajes del drama litúrgico *Ordo Prophetarum*³⁹. Mateo cubrió todo el nártex oeste de la catedral de Santiago con esculturas que presentan a estos personajes, de forma que al entrar en él el espectador se veía rodeado del ciclo completo de figuras, como si estuvieran interpretando, de una forma envolvente y conmovedora, el drama litúrgico del anuncio de la salvación a través de los tiempos.

Junto a los profetas bíblicos, en la contrafachada del nártex del Pórtico de la Gloria encontramos también a Virgilio y a dos figuras que se han identificado como la Sibila Eritrea (fig. 7) y la Reina de Saba⁴⁰. Para la controvertida identificación de estas dos figuras femeninas debemos apoyarnos en la tradición iconográfica y espacial de los dos personajes. En cuanto a la posible Sibila Eritrea,

juegan a favor de su identificación como tal dos hechos: El maestro Mateo la sitúa en la contrafachada del edificio frente a un Juicio Final, como la Sibila Eritrea de Sant'Angelo in Formis y la desaparecida del mosaico de Belén; y está caracterizada como una mujer con un largo manto que cubre su cabeza, manto que cierra con su mano derecha a la altura del cuello, portando con la otra mano una filacteria,



Fig. 7. Maestro Mateo, *Sibila Eritrea* y *Reina de Saba*, h. 1188, jambas del Pórtico de La Gloria. Catedral de Santiago de Compostela.

<http://www.teatroengalicia.es/images/Sibila.jpg> y
<http://www.teatroengalicia.es/images/ReinadeSaba.JPG>

³⁹ MORALEJO, Serafín (1993): pp. 28-46.

⁴⁰ PRADO-VILAR, F. (2014): pp. 187-195.

recordando a la Sibila Eritrea de los mosaicos de Santa María la Mayor y a la esculpida por Giovanni Pisano en la fachada de la catedral de Siena (1285-1296).

La posible Reina de Saba aparece coronada, con indumentaria regia. Este personaje se representa habitualmente en las portadas del gótico francés junto a los profetas. Pero en la Edad Media se tendió a identificar o confundir a la reina de Saba con la Sibila Tiburtina⁴¹, dado que esta última habría estado en Jerusalén antes de llegar a Roma. Así, Phillipe de Thaon se refiere a la Sibila Tiburtina como la reina que disputó intelectualmente con el rey Salomón⁴². De hecho, en la profecía de la Sibila Tiburtina sobre el final de los tiempos (*Explanatio somnii*) se habla de Enoc y Elías y, según el estudio de F. Prado-Vilar⁴⁰, estas dos figuras también aparecen en el Pórtico, justo detrás de la supuesta Reina de Saba-Sibila Tiburtina.

Teniendo en cuenta todos estos argumentos, no parece descabellado pensar que las figuras de la contrafachada del Pórtico sean efectivamente la Sibila Eritrea y la Sibila Tiburtina-Reina de Saba dentro del claro sentido escatológico del conjunto.

· Jambas de la Portada de san Francisco en el pórtico oeste de la Catedral de León (s. XIII)

La portada de san Francisco ha sufrido a lo largo del tiempo el cambio de ubicación y la pérdida de varias de sus esculturas, conservando hoy sólo seis figuras en los doce nichos existentes: Isaías, San Juan Bautista, la Reina de Saba, Simeón, la Sibila Eritrea y Cristo como



Fig. 8. *Reina de Saba y Sibila Eritrea*, s. XIII, jambas de la portada de san Francisco. Catedral de León.

http://4.bp.blogspot.com/_2pvWH_NNW3s/SXIimOKT0OI/AAAAAAAAADMI/nBEEQNTTgc8/s320/Reina+de+sabsa.jpg y http://1.bp.blogspot.com/_2pvWH_NNW3s/SXIjWD8khuI/AAAAAAAAADMY/wLIm-r48UpI/s320/Sibila.jpg

⁴¹ CERVELLI, I. (1993): pp. 895-1001.

⁴² PHILLIPE DE THAON: *Livre de Sibila* (vv. 45.54)

Salvador. Nuevamente aparecen la Reina de Saba y la Sibila Eritrea juntas.

La reina de Saba, símbolo de la prefiguración de Cristo en el Antiguo Testamento, porta una corona sobre un velo. Esto, junto al tipo de vestimenta con que está representada (manto y túnica), deja claro su alto rango. La posición de sus brazos sin duda se debe a que sostenía una filacteria. Está situada entre los profetas Isaías y san Juan Bautista, también anunciadores de Cristo, uno en el Antiguo y el otro en el Nuevo Testamento. A la derecha de la puerta encontramos a la Sibila Eritrea (fig. 8). La Sibila Eritrea era una voz pagana que profetizaba un salvador, igual que los profetas bíblicos anunciaban a los judíos un Mesías. Por eso la escultura muestra una mujer con tocado judío, asociada a la ley hebrea. Como es habitual, y a diferencia de la figura de la reina de Saba, viste un sencillo manto que envuelve su cuerpo. El tocado judío y el tipo de manto la identifican como Eritrea. Sostenía también una filacteria, hoy desaparecida casi por completo.

Tuvo que existir un proyecto iconográfico completo para el conjunto de las portadas de la catedral, a imitación de las portadas de las catedrales de Reims y Amiens, antecedentes de la obra leonesa. En este proyecto inicial, la Portada de San Francisco estaría dedicada a la Virgen y su relación con el Antiguo y Nuevo Testamento. Pero para ello, las jambas de la derecha de esta portada deberían estar ocupadas, de derecha a izquierda, por el Rey Baltasar, Rey Gaspar, Rey Melchor (actualmente los tres en la Portada Sur) y el anciano Simeón, los cuatro mirando hacia su derecha donde debería encontrarse la Virgen con el Niño (hoy también en la Portada Sur); estos cinco personajes representarían la Adoración y Presentación. Los dos espacios de la derecha que restan compondrían el conjunto de la Visitación, formado por María y su prima Santa Isabel que, al parecer, no llegó a realizarse. En la parte izquierda y siguiendo el mismo orden de derecha a izquierda, se situaría el conjunto de la Anunciación: María y el Ángel (hoy en el Museo). Seguiría el rey Salomón (en la Portada de San Juan), la Reina de Saba y la Sibila Eritrea. De esta manera, el conjunto de las jambas de la Portada tendría la siguiente lectura de izquierda a derecha: la promesa de Salvador (Sibila), las prefiguras de Cristo (Reina de Saba y Salomón), la Anunciación, Visitación, Presentación y Adoración.

La incoherencia en la colocación de las imágenes de las jambas de la Portada de San Francisco es, pues, patente. Sobre esta extraña ubicación existen

varias teorías. Una de ellas habla sobre una posible huella del “Canto de la Sibila” en el diseño de la Portada de San Francisco⁴³. Otra fija su atención en el problema económico, que habría provocado en los encargos cambios de artistas y demoras entre encargo y creación⁴⁴. El proyecto, en fin, habría quedado inacabado, con espacios vacíos (ocupados en parte con obras tardías) y con figuras en ubicaciones inadecuadas respecto al plan inicial en un intento de salvar la estética del conjunto.

Encontramos también un buen número de manuscritos de la misma época con representaciones de la Sibila Eritrea, entre los que destacamos los siguientes:

- Salterio de Ingeborg (ca. 1200)⁴⁵



Fig. 9. Árbol de Jesé, h. 1195-1214, iluminación del *Salterio de Ingeborg*, fol. 62. Musée Condé (Chantilly, Francia).

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MuseeConde.jpg>

incluyendo a la Sibila Eritrea, a la derecha de María (fig. 9).

Una de las miniaturas de este salterio muestra el Árbol de Jesé. Su ejecución es ejemplo de una progresiva simplificación y de un especial gusto por la disposición equilibrada y por los detalles. Sobre un fondo de oro, y bajo un arco, las ramas del Árbol se elevan desde el lecho mismo de Jesé, que se muestra durmiendo sobre sus brazos cruzados. El salterio lleva el nombre de su primera propietaria, la princesa danesa Ingeborg. Las características estilísticas del “nuevo estilo” sitúan el momento de su realización alrededor del año 1200, en un taller del norte de Francia. En este Árbol de Jesé se representan, junto a la genealogía de Cristo (de arriba a abajo vemos a Jesús, María, David y Saúl), los profetas que anunciaron su venida,

⁴³ RODRÍGUEZ, R. (1947): *El canto de la Sibila en la Catedral de León*. Archivos leoneses, 1.

⁴⁴ CANTO SAHAGÚN, M. A. (2017): *La figura de la sibila y su cristianización*. Universidad de León.

⁴⁵ SALTERIO DE INGEBORG: Chantilly, Musée Condé, fol. 62.

· *Le livre de femmes nobles et renommées* (ca. 1400)

Manuscrito francés de alrededor de 1440, conservado en la British Library (Royal 16 G V), en el que aparece la Sibila Eritrea escribiendo (fig. 10), copia de una traducción francesa de la obra de Bocaccio del mismo nombre⁴⁶. La Sibila se representa aquí sentada en un pupitre, con un pergamino en el que podríamos observar una parte de lo que la Sibila ya ha escrito, si no fuera porque el miniaturista no se molestó en dibujar caracteres alfabéticos en la parte del texto que queda a la vista, sino que los representó muy burdamente como simples palotes.

Obras con representaciones de varias sibilas

· Manuscrito de Montecassino del *De Rerum Naturis*, de Rabano Mauro (1022)



Fig. 10. Sibila Eritrea, h. 1440, iluminación de *Le livre de femme nobles et renommées*, Ms. Royal 16 G V, fol. 23. British Library (Londres). <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.N.ASP?Size=mid&IIIID=47177>

Rabano Mauro (780-856) fue monje del monasterio de Fulda y su notable impulsor como centro cultural de referencia en la época. Entre sus obras destaca *De Universo o De Rerum Naturis*, escrita en el siglo IX. En el archivo de la abadía de Montecassino se conserva una copia manuscrita realizada en 1022⁴⁷. La importancia de este texto va más allá de su innegable valor artístico: *De Universo* es uno de los mayores compendios del saber medieval junto al primero de ellos, las "Etimologías" de Isidoro de Sevilla (s. VII), en la que se inspira Mauro superándola en la grandeza de la concepción y en su propósito divulgativo. La obra

⁴⁶ REYNOLDS, C. (1988): pp. 159-164.

⁴⁷ Archivio dell'Abbazia di Montecassino, Cass. 132.

abarca conocimientos de todo tipo, e influirá en los más diversos aspectos a lo largo de la Edad Media⁴⁸.

El libro XV de esta obra está dedicado a las sibilas⁴⁹. En el manuscrito de Montecasino una de las miniaturas muestra a las diez sibilas varronianas, sentadas cinco a cada lado⁵⁰. Las dos en primer término llevan la cabeza cubierta y están representadas escribiendo sus profecías en un libro (fig. 11). Esta iconografía influirá en representaciones posteriores de las sibilas, como en la de Sant'Angelo in Formis.



Fig. 11. Las diez sibilas. Rabano Mauro, *De rerum naturis* (XV, 3: *De Sibilis*) (1022).

Archivo de la Abadía de Montecasino, CASS 132, p. 379b.

<http://www.roger-viollet.fr/fr/s-1065601-l-enseignement/page/1#nb-result>

Campanile de Giotto (s. XIV)

Las Sibilas Tiburtina y Eritrea están representadas en el campanile⁵¹ de la iglesia de Santa María dei Fiore, catedral de Florencia. La base del campanile está

⁴⁸ SCHIPPER, W. (1997): pp. 363-379.

⁴⁹ RABANO MAURO (780-856): *De rerum naturis*: libro XV, 3: *De sibilis*.

⁵⁰ Archivo dell'Abbazia di Montecassino, Cass. 132, p. 379b.

⁵¹ La construcción del campanile de Sta. M^a dei Fiore se inicia en el siglo XIII, dirigida por Arnulfo di Cambio, tras cuya muerte el pintor Giotto di Bondone retomará las obras (1334). Giotto, y su

decorada con bajorrelieves de difícil atribución que representan oficios, ciencias y virtudes. En su segundo nivel se ubicaron esculturas de profetas y sibilas, por tanto, en un nivel superior a ciencias y virtudes, hecho simbólicamente significativo. Son además figuras tratadas con mayor magnificencia, realizadas en bulto redondo y no en bajorrelieve. En este segundo nivel se ubican la Sibila Tiburtina y la Sibila Eritrea, y David y Salomón de Andrea Pisano, entre otros profetas. La Sibila Tiburtina presenta una vestimenta al modo de las matronas romanas; la Sibila Eritrea, por el contrario, lleva un sencillo manto y un tocado judío similar al de la Eritrea de la portada de la Catedral de León que hemos aludido anteriormente.

· Políptico de San Bavón de Gante (1432)

Otra pintura flamenca del XV que, como el Retrato Bladelin de van der Weyden, presenta imágenes de sibilas. Este políptico de Gante, realizado por los hermanos Hubert y Jan van Eyck en 1432, en su vista cerrada muestra, en la parte superior, cuatro figuras anunciadoras de la venida de Cristo, dos de la tradición pagana (sibilas) y dos de la bíblica (profetas). Sobre ellos aparecen filacterias con textos referentes a sus profecías. Las sibilas son la Sibila Eritrea y la Sibila de Cumas. La Sibila Eritrea, situada a la izquierda, está en actitud orante. La Sibila de Cumas sitúa su mano sobre su vientre, sugiriendo el embarazo de la Virgen María.

A mediados del siglo XV empezamos a encontrar representaciones de las sibilas en número de doce. A las diez que habíamos visto hasta el momento se añadieron una Sibila Europea y una Sibila Agrippa (con numerosas variantes en estos nombres). La Sibila Europea profetizó el nacimiento de Cristo y su reinado en la pobreza; se la representaba con una rama de olivo, símbolo de la eternidad del reino de Cristo, como el propio árbol lo era de la eternidad. La Sibila Agrippa, también llamada Egipcia, profetizó la encarnación, maltrato por los hombres y muerte de Cristo, reconociendo así su condición divina y humana; era representada con un cetro en la mano, símbolo del poder de Cristo como rey y señor⁵²:

continuator en la tarea, Andrea Pisano, mueren dejándola inconclusa. La torre sería finalizada por Francesco Talenti en 1349.

⁵² COSTA, Mariano (1846): pp. 108-116 y 142-148.

· *Sibyllae et prophetae de Christo Salvatore vaticinantes* (fin. s. XV)

Este manuscrito francés, conservado en la Bayerische Staatsbibliothek, contiene miniaturas que representan, a página completa, a cada una de las doce sibilas, y dos miniaturas con la Mostración del *Ara Coeli* de la Sibila Tiburtina.

· *Breviario de Isabel la Católica* de la British Library (ca. 1497)

En este breviario, de fecha similar al manuscrito anterior, una miniatura a página completa nos muestra también a las doce sibilas, sentadas y con filacterias que las identifican como profetisas; en la fila de atrás, las sibilas Líbica, Delfica, Cimeria, Eritrea, Samia y Agrippa, y en primer término las sibilas Pérsica, Cumana, Helespóntica, Frigia, Tiburtina y Europea (fig. 12).

Los textos de las filacterias de las sibilas de este breviario provienen de la *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini adiunctis aliis opusculis*



Fig. 12. Las doce sibilas, h. 1497, iluminación del *Breviario de Isabel la Católica*, Ms. Add. 18851, fol. 8v. British Library (Londres).
http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_18851_f008v

del dominico Philippus de Barberis (1479), en cuyo tratado segundo, *Duodecim Sibillarum vaticinia que de Christo ediderunt*, reúne los textos de las profecías sibilinas que se refieren a Cristo.

Las sibilas son habitualmente representadas portando algún atributo característico, pero en el Breviario de Isabel la Católica esto sólo ocurre en el caso de la Sibila Eritrea, que empuña una espada por su profecía del inapelable Juicio Final. Las demás se limitan a sostener libros o rollos, y posiblemente un tintero, objetos todos relativos a la escritura de sus profecías.

La imagen de las doce sibilas se encuentra en otros códices iluminados contemporáneos: en las *Horas de María de Borgoña de Berlín*, ilustrando el oficio de la Virgen de Adviento; en las *Horas Fitzwilliam*, en la hora prima; en el *Breviario*

Grimani, acompañando la fiesta de la Navidad, y en el *Diurnal de Renato II de Lorena*, al inicio del Adviento, en el que se las representa junto a los profetas.

La razón por la cual las miniaturas de las sibilas aparecen, en todos los manuscritos comentados, antes del Domingo de Adviento, es porque en esta época, en el calendario litúrgico, se hace referencia a las dos venidas de Cristo al mundo, como hombre y como juez, de modo que la liturgia influye en la iconografía.

Precedentes, transformaciones y proyección

Los primeros pasos en el arte cristiano de la sibila como tema iconográfico presentan aún muchas incógnitas. El punto de partida fundamental para poder entender el éxito posterior de su iconografía está en saber cómo ésta fue incorporada a la cultura cristiana durante la Antigüedad tardía, entre los siglos IV y VI, a partir de una larga tradición textual e iconográfica del paganismo, en un momento en el que la nueva sociedad romana, todavía imbuida de mitos paganos y cultura virgiliana, pero ya cristiana, trataba de validar lo que creía que debía ser salvado de la cultura antigua.

La importancia del oráculo en la Antigüedad grecolatina, como manifestación del designio divino y del destino inalterable, es una constante en los textos clásicos. Esa misma Antigüedad se planteó ya la veracidad y seriedad de la actividad profética, desde los presocráticos a autores tardíos, como leemos en las obras de Plutarco *De Pythiae oraculis* y *De defectu oraculorum*⁵³. El ámbito cultural griego era por completo apto para el desarrollo tanto de esta manifestación religiosa como de su reflejo en la expresión formal. En este contexto el personaje profético de la sibila adquiere especial importancia⁵⁴.

Pero el arraigo del uso iconográfico y textual de las paganas sibilas en tradiciones religiosas judías y cristianas precisó de importantes elaboraciones sobre su figura más allá de sus dotes proféticas. Desde muy temprano se fueron seleccionando características de las sibilas y de sus oráculos que pudieran adaptarse como anticipadores de verdades cristianas, hasta llegar a una verdadera estereotipación. Así, los Padres de la Iglesia católica asimilaron las sibilas de la

⁵³ MARCOS CELESTINO, M. (1999): pp. 227-241.

⁵⁴ MONTERO, S.; BLÁZQUEZ, J.M. (2011): pp. 348-394 y 438-616.

Antigüedad clásica dándoles el mismo cometido que habían tenido los profetas bíblicos. Los cristianos incluyeron de esta forma entre sus creencias la existencia de estas sibilas que, misteriosamente, parecían haber anunciado, ya en el mundo clásico, la llegada del Salvador. Así, la visión cristiana de las sibilas – y de Virgilio –, como heraldos proféticos de la venida del Mesías, tuvo una enorme repercusión en la Antigüedad tardía y su enorme éxito se prolongó durante todo el Medievo.

El cristianismo adoptó un fácil procedimiento: cristianizar al personaje a partir de un fundamento textual mínimo, pero decisivo. Si el texto utilizado para hacer de la sibila una profetisa cristiana fue, como hemos visto, un supuesto acróstico griego en una supuesta profecía de la Sibila Eritrea que aludía a Cristo, en el caso de Virgilio sería una profecía de la Sibila Cumana que aparece en la Égloga IV de sus *Bucólicas* lo que utilizó el emergente cristianismo de la época:

Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;
 magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
 Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
 iam nova progenies caelo demittitur alto.⁵⁵

Lactancio, en sus *Divinae Institutiones*, interpretó estos versos en sentido apocalíptico, convirtiéndolos en el anuncio de la segunda venida de Cristo para juzgar al mundo⁵⁶. Por su parte, el gramático pagano Servio, comentarista de la obra de Virgilio, decía, a finales del siglo IV, que “Sibila” significaba “la sabiduría de Dios (*dei sententia*)”⁵⁷. Lo cierto es que el pasaje, que predice la venida de un salvador, no era sino una halagadora referencia al comitente del poema, Augusto; pero los cristianos quisieron identificarlo como Jesús y el cristianismo lo absorbió como si de un texto bíblico se tratara. Así, en las representaciones artísticas medievales Virgilio, como las sibilas, es presentado como un profeta más.

Desde los siglos X y XI, la supuesta profecía de otra Sibila, la Tiburtina, sobre el final de los tiempos (*Explanatio somnii*) gozó de cierto éxito, pues aunque en ella se hablaba del final del Imperio Romano⁵⁸, fue interpretada por el

⁵⁵ «Ya viene la última era de los cumanos versos; / ya nace de lo profundo de los siglos un magno orden. / Ya vuelve la Virgen, vuelve el reinado de Saturno; / ya descende del alto cielo una nueva progenie.» VIRGILIO (41-37 a.C.): pp. 54-61.

⁵⁶ LACTANCIO (s. III-IV d.C.): Libro VII, 1.

⁵⁷ SERVIO: *In Vergilis carmina commentarii*, citado en KINTER, W.L. y KELLER, J.R. (1967)

⁵⁸ CASTRO, Eva (1997): pp. 9-64.

cristianismo como anuncio del Juicio Final: los profetas Enoc y Elías proclamarían la inminente llegada del Señor, y la Sibila entonaría solemnemente su canto, anunciando que el día del Juicio Final habría llegado: *Tunc indicabit dominus secundum uniusque opus et ibunt impii in gehennam ignis eterni, iusti autem Premium eterne vite recipient* ("Ahora el Señor juzgará a cada uno según sus obras y los impíos irán a los fuegos eternos de Gehena, mientras que los justos recibirán el premio de la vida eterna")

En el siglo XIII la Sibila Eritrea aparece en el *Dies Irae* del poeta y fraile franciscano Tomás de Celano⁵⁹ anunciando también el fin del mundo:

Dies iræ, dies illa,
Solvat sæclum in favilla,
Teste David cum Sibylla!⁶⁰

Junto a esto, y en sentido contrario, como un apoyo de la viabilidad de las sibilas como anunciadoras de Cristo, se reinterpretaron numerosas citas de los Evangelios buscando en las figuras femeninas posibles imágenes de las proféticas sibilas, en ocasiones asimiladas a la Reina de Saba:

La Reina del Sur se levantará con esta generación en el juicio y la condenará, porque ella vino desde los confines de la tierra para oír la sabiduría de Salomón; y mirad, algo más grande que Salomón está aquí.⁶¹

Tanto en su aspecto formal como en el iconográfico la sibila nunca dejó en realidad de ser pagana, pues su figura mantuvo la fuerza ritual pagana, la capacidad de conmover y emocionar al espectador de las sibilas de la Antigüedad.

Conclusión

Las sibilas es uno de los motivos que mejor representan la asimilación por el occidente cristiano de todos aquellos aspectos de la Antigüedad pagana que

⁵⁹ *Dies Irae* es un himno compuesto en el siglo XIII por el franciscano Tomás de Celano (1200-1260), amigo y biógrafo de San Francisco de Asís, para el día 2 de noviembre, conmemoración de todos los fieles difuntos. El poema describe el día del juicio. El texto más antiguo se encuentra en un Misal franciscano manuscrito del siglo XIII que se conserva en la Biblioteca Nacional de Nápoles, datado entre 1253-1255.

⁶⁰ «Día de ira, día de lamentos, cuando el mundo se disuelve en un abrir y cerrar de ojos, como David anunció, y la Sibila.» GÓMEZ, M. (2007): p. 159.

⁶¹ Mateo, 12, 42.

presentaban puntos de contacto con la tradición más “canónica”. El cristianismo ofrece numerosos ejemplos de asimilación y sincretismo, tanto de contenidos como de formas, de otras religiones, especialmente de tipo oriental y místico. Por tanto, no es de extrañar que el personaje de la sibila quedara pronto absorbido, cumpliendo así un destino que fue también el de otros temas: irradiar de Oriente a Grecia, de Grecia a Roma y de Roma a la Edad Media europea.

Bibliografía

- ALFONSO X (s. XIII): *Cantigas de Santa María*. Edición de METTMANN, Walter (1989): *Alfonso X. Cantigas de Santa María. Tomo III (cantigas 261 a 427)*. Clásicos Castalia. Madrid.
- CASTRO, Eva (1997): “Teatro medieval. El drama litúrgico”, *Páginas de Biblioteca Clásica 1*. Ed. Crítica.
- CÁTEDRA GARCÍA, P. M. (ed.) (2004): *Historia de la Sibila Eritrea*. Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca.
- CERVELLI, I. (1993): “Questioni sibilline”, *Studi storici* nº 34.
- COSTA, Mariano (1846): *Las Sibilas: oráculos divinos entre los gentiles*. Imprenta de Valentín Torras, Barcelona.
- FERREIRA, M. P. (2015): “Notas sibilinas: Alfonso X, Braga y María”, en GÓMEZ, M. y CARRERO, E.: *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*. Ed. Alpuerto.
- FINIGUERRA, Maso (1898): *A Florentine Picture Chronicle*. Edición de COLVIN, Sidney (1970): *A Florentine Picture Chronicle. Reproduced from the originals in the British Museum. With many minor illus. drawn from contemporary sources and a critical and descriptive text by Sidney Colvin*. Beaufort Books, Nueva York.
- GARCÍA CALVO, Agustín (2017): *Razón común. (Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito)*. Ed. Lucina.
- GÓMEZ, M. y CARRERO, E. (2015): *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*. Ed. Alpuerto.
- GÓMEZ, M. (2007): “Del Iudicii Signum al Canto de la Sibila”. En ZAPKE, Susana (Ed.): *Hispania Vetustas: Manuscritos Litúrgico-Musicales*. Fundación BBVA.
- GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (2017): “Quotvuldeus de Cartago: Un poderoso obispo condenado al exilio”. En VV. AA.: *Autoridad y autoridades de la iglesia antigua*. Ed. Universidad de Granada.
- HOMERO: *Himnos*. Traducción de BERNABÉ, A. (1978): *Himnos homéricos*. Ed. Gredos.

- LACTANCIO (s. III-IV d.C.): *Institutiones divinae*. Traducción de SÁNCHEZ SALOR, E. (1990). *Instituciones Divinas. Libros I-III*. Ed. Gredos.
- LIVIO, Tito (s. I a.C-I d.C.): *Ad Urbe Condita*. Traducción de VILLAR VIDAL, J. A. (2006): *Historia de Roma desde su fundación. Libros I-III*. Ed. Gredos.
- MARCOS CELESTINO, M. (1999): "El tratado de Plutarco sobre la superstición", en *Estudios humanísticos. Filología*, nº 21.
- MONTERO, S.; BLÁZQUEZ, J.M. (2011): *Historia de las religiones antiguas: Oriente, Grecia y Roma*. Ed. Cátedra.
- MORALEJO, Serafín (1993): "El Pórtico de la Gloria", *FMR (Franco María Ricci)* 199.
- OGILVIE, R. M. (1995): *Los romanos y sus dioses*. Alianza Ed. Madrid.
- PAUSANIAS (s. II d.C.): *Descripción de Grecia*. Traducción de HERRERO INGELMO, M. C. (2008): *Pausanias. Descripción de Grecia*. Ed. Gredos.
- PLATÓN (370 a.C.): *Faidros*. Traducción de BERGUA, J. B. (2009): *Diálogos de Platón, volumen III. Menexenos, Menon, Krátiles, Faidros*. Ed. Ibéricas.
- PLUTARCO (s. I-II d.C.): *De Pythiae Oraculis*. Traducción de PORDOMINGO, F. y FERNÁNDEZ, J.A. (1995): *Plutarco. Obras morales y de costumbres. Tomo VI: Isis y Osiris – Diálogos Pítricos*. Ed. Gredos.
- PRADO-VILAR, F. (2014): "Stupor et mirabilia: el imaginario escatológico del Maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria", en *El Románico y sus mundos imaginarios*, P. L. Huerta (ed.), Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo.
- REYNOLDS, C. (1988): "Illustrated Boccaccio Manuscripts in the British Library (London)", *Studi sul Boccaccio*, 17.
- SAN AGUSTÍN (412-426): *De civitate Dei contra paganos*. Traducción de SANTAMARTA DEL RÍO, S. ET AL. (2000): *San Agustín. La ciudad de Dios*. Biblioteca de autores cristianos.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA (627-630): *Etimologías*. Traducción de OROZ RETA, J. (2004): *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*. Biblioteca de autores cristianos.
- SCOTT, M. (2015): *Delfos: Una historia del centro del mundo antiguo*. Ed. Ariel
- SCHIPPER, W. (1997): "The Earliest Manuscripts of Rabanus' De rerum naturis" en BINKLEY, P. (ed.): *Pre-Modern Encyclopedic Texts*, Leiden.
- THEREL, M.L. (1962): "Une image de la Sibylle sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure à Rome?", *Cahiers Archéologiques* 12.
- VALDEZ, Elizabeth (2012): *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*. Turnhout, Brepols.
- VICENS VIDAL, Francesc (2006): *La Sibil·la*, Ed. Consell de Mallorca.
- VIRGILIO (41-37 a.C.): *Bucólicas*. Traducción de CRISTÓBAL, V. (2007): *Virgilio. Bucólicas. Edición bilingüe*. Ed. Cátedra.
- VIRGILIO (29-19 a.C.): *Eneida*. Traducción de ECHAVE-SUSTAETA, J.

(2014): *Virgilio. Eneida*. Ed. Gredos.

VORAGINE, Santiago de la (s. XIII): *Legenda aurea*. Traducción de MACÍAS, J. M. (2016): *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada*. Alianza Ed.

WARD, L. D. (1883): *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, 3 vols.

WETTSTEIN, J. (1967): *Les fresques de Sant'Angelo in Formis et la question byzantine en Campanie*. CARB, Ravenna.

EL CICLO DE CASIOPEA EN LOS MANUSCRITOS LATINOS MEDIEVALES

THE CASIOPEA CYCLE IN THE MEDIEVAL LATIN MANUSCRIPTS

Francisco SAYÁNS GÓMEZ

Doctor en Historia del Arte
franciscosayans@yahoo.es

Recibido: 7 de enero de 2018

Aceptado: 3 de abril de 2018

Resumen: El trabajo estudia la tipología y los detalles iconográficos de las figuras pertenecientes al ciclo mitológico de Casiopea presentes en manuscritos medievales latinos. Lo hace a partir del estudio directo de las fuentes originales, griegas y latinas, de las que bebieron los artistas que fueron capaces de materializar la idea y el concepto mitológico original en una imagen y forma concreta. En consecuencia, define la iconografía correspondiente de los cinco personajes que componen el ciclo. Para ilustrar el trabajo se han seleccionado ejemplos relevantes procedentes de cuatro manuscritos junto con los del libro V del ms. 3307 de la Biblioteca Nacional de España (s. IX), conocido como el *Códice de Metz*.

Palabras clave: Casiopea, Cefeo, Andrómeda, Perseo, Cetus.

Abstract: This work studies the typology and iconographic variety of the characters in the mythological cycle of Cassiopeia, as represented in Medieval latin manuscripts. It takes as a starting point the direct study of Greek and Roman original sources, which inspired artists who translated those mythological concepts and ideas into concrete representations. As a result, it defines the iconographical elements of the five characters that form the cycle. In order to illustrate the work, there have been selected outstanding examples from four manuscripts, together with those included in Book V of ms. 3307 in National Library of Spain (9th century), known as *Metz Codex*.

Keywords: Cassiopeia, Cepheus, Andromeda, Perseus, Cetus.

El Ciclo de Casiopea en los manuscritos latinos medievales

Las hipótesis y conclusiones que exponemos en este estudio iconográfico sobre el ciclo de Casiopea están apoyadas en la investigación de las fuentes originales que dieron lugar al concepto del *catasterismo*¹. En efecto, son estas

¹ *Catasterismo* es el proceso mediante el cual un grupo de estrellas, configurando una disposición determinada fácil de identificar y de situar en el firmamento, que denominamos asterismo, se convierte en el "hogar" eterno de un personaje, animal o cosa; fabuloso o imaginario o mitológico,

fuentes las únicas que, a nuestro juicio, proporcionan información fidedigna para concluir lo que proponemos. En relación a ello, es posible que el lector de este trabajo eche en falta un mayor número de referencias a otros estudios actuales sobre el asunto que nos ocupa. Pero, lo cierto es que, sobre iconografía celeste medieval, en la historiografía española y también en la europea en general, no hemos encontrado otro trabajo referido al ciclo de Casiopea en concreto. También es posible que el lector se pregunte por la ausencia de fuentes islámicas, pese a haber sido estas influyentes en la iconografía medieval latina de las constelaciones. Sin embargo, tras sopesar su inclusión, se optó finalmente por dejarlas a un lado, ya que un análisis detallado de las fuentes islámicas requeriría de un texto mucho más extenso que excedería los límites de este artículo. Asimismo, en nuestra opinión, la cultura islámica no fue especialmente prolífica en tratados astronómicos con ilustraciones de las constelaciones. En relación a ello, las expresiones iconográficas que encontramos proceden más bien de contextos culturales que podemos considerar como periféricos en el seno de la *umma*², como es el caso de las pinturas del planisferio celeste greco bizantino de la bóveda del *caldarium* de Qusayr' Amra, o las ilustraciones persas del *Libro de las Constelaciones de las Estrellas* de al-Sufi que tenemos conservadas en el ms. 1036 de la Biblioteca del Arsenal de París, o las figuras grabadas en distintos globos celestes como el de Mosul de 1275 que se conserva en la sala 34 del Museo Británico de Londres.

Una vez hechas estas dos precisiones, conviene explicar la estructura del artículo. Se llevarán a cabo dos pasos en el análisis. En el primero de ellos pondremos en contacto a los protagonistas del mito de Casiopea con algunos de los detalles que los caracterizan y con las circunstancias que les afectan. En el segundo, seguiremos el discurso de la historia misma con alguna de las consecuencias que se derivaron de ella.

En primer lugar y ocupando el centro del argumento está Casiopea, que es la reina de los etíopes³, esposa de Cefeo y madre de Andrómeda. En la mayor parte de las versiones de esta historia mitológica, recae sobre ella la responsabilidad de todos los terribles sucesos que acontecen como consecuencia

el cual queda representado por la imagen que lo identifica, una vez elevado hasta ese lugar por los dioses.

² *Umma* es la comunidad de todos los creyentes pertenecientes al islam.

³ Para los griegos antiguos, la Etiopía era una región litoral que se extendía próxima a Jaffa.

de haber provocado la respuesta punitiva de los cielos a un acto suyo de orgullo y pretenciosidad. En este punto, algunas versiones discrepan de otras en el sentido de si fue sobre sí misma contra la que hizo las afirmaciones condenables o si fue sobre la persona de su hija Andrómeda. Eratóstenes⁴ afirma que fue ella la que compitió en belleza con las Nereidas⁵, con lo que otras versiones quedarían desautorizadas. En cualquier caso, las pequeñas discrepancias acerca del asunto no alteran demasiado la esencia de la historia.

En segundo lugar, está Cefeo el Jásida⁶, rey de los etíopes, según Eratóstenes, y cabeza de esta desventurada familia sobre la que se abatirá toda clase de desastres⁷. Cefeo, tercer hijo de Belo, reinó sobre los *cefenos* tal y como eran denominados por los griegos los habitantes de un territorio que situarían en las proximidades de Jaffa, de ahí el gentilicio que le aplica Arato. Cefeo fue catasterizado por voluntad de Atenea, cosa que hizo en honor a Andrómeda.

En el tercer lugar está Andrómeda, aunque hay cierta discrepancia en el orden de los protagonistas. Así, si contemplamos que es Andrómeda la considerada como superior a las Nereidas porque así lo manifiesta su madre Casiopea, la castigable sería ésta y se hace difícil de comprender que el castigo recaiga en la persona de su hija Andrómeda. Pero, si por el contrario, es la propia Casiopea la que manifiesta estar por encima de las Nereidas, lo que se hace complicado aceptar es que el castigo no recaiga sobre ella directamente y que Posidón decida hacerlo en la persona de su hija. En cualquiera de los dos casos es Andrómeda la que asume el castigo y eso la hace protagonista principal de la historia. La diosa Atenea fue la que la alzó al cielo catasterizándola y lo hizo en recuerdo de las hazañas de Perseo.

En cuarto lugar, está un personaje que pasaba por allí y que, por causas que podrían encontrarse a caballo entre lo que calificaríamos como un amor súbito y una generosidad sublime, decide enfrentar el peligro que acecha a Andrómeda y salvarla del mismo destruyendo al animal que la ha de devorar. Sin embargo, la

⁴ Eratóstenes de Cirene. Segunda mitad del siglo III a.C., fue director de la Biblioteca de Alejandría y escribió *Catasterismos* editado por Alianza con el título *Mitología del Firmamento*.

⁵ ERATÓSTENES (1996): p. 16.

⁶ ARATO (1993): p. 180.

⁷ ERATÓSTENES (1996): p. 15.

generosidad no es perfecta pues, en contrapartida del riesgo que va a correr, pide a los padres de la víctima una compensación. En fin, con todo ello, Perseo es la figura más generosa de esta historia mítica y de la que se extraen las enseñanzas más positivas de toda ella, habida cuenta que el papel de Andrómeda resulta bastante pasivo y que viene forzado por circunstancias que no ha provocado, al menos, directamente. La diosa Atenea, agradecida por haber matado a su enemiga la gorgona Medusa, lo premió con un lugar en el cielo donde aparece catasterizado portando la cabeza de ésta.

En quinto lugar, tenemos a Cetus o la Ballena, como en algunos lugares es denominada. Se trata de un animal terrorífico capaz de llevar a cabo las mayores barbaridades destructivas y, por supuesto, darse por satisfecho sacrificando y devorando a Andrómeda. Sófocles en su obra *Andrómeda* nos informa que fue elevado al firmamento en recuerdo por lo sucedido en este episodio. El monstruo Cetus aparece, espacialmente, algo alejado del conjunto coral que componen las figuras principales de la historia, aunque no por ello pierde su relación con las mismas.

Un sexto personaje ha sido algunas veces relacionado con la historia que nos ocupa y lo ha sido porque, cuando Perseo mata a la gorgona Medusa, es del interior del cuerpo de ésta de donde emerge el caballo que, allí, permanecía alojado. Pegaso no es un caballo que esté enlazado al ciclo de Casiopea y que disponga de un papel en el mismo⁸. En alguna versión, Pegaso es un caballo alado y se podría entender su papel transportando a Perseo por los aires, servicio que no necesitaba dado que, éste, disponía de alas en los pies y en el casco. Las contradicciones que podamos encontrar no deben apartarnos de la esencia de la historia. Para Eratóstenes, Pegaso no tiene alas y fue elevado al cielo por la diosa Artemisa.

Una vez definidos los personajes, procedamos a relatar la historia, aunque sea de manera condensada. En un momento determinado, Casiopea pretendió ser más bella que las Nereidas⁹ y éstas se quejaron a Posidón pidiéndole venganza por

⁸ ARATO (1993): pp. 205-224, donde lo relaciona con la gesta mitológica del monte Helicón, donde hizo brotar una fuente de una patada.

⁹ Las Nereidas eran ninfas marinas, hijas de Nereo, dios del mar. Tenían reconocida su belleza extraordinaria. A Nereo los poetas latinos lo intercambiaron con Posidón.

la afrenta¹⁰. Posidón, casado con Anfitrite, la blanca nereida de la espuma y alegoría de la mar calma y de los tiempos bonancibles, además, tenía como coro y *thíasos* a las nereidas hijas de Nereo y Doris, bellezas insuperables del piélago que aparecían y desaparecían entre las olas cabalgando sobre delfines en un juego continuo y recurrente¹¹.

Posidón, dolido por la presunción de Casiopea y atendiendo la demanda de sus cuñadas, envió, a las tierras de Cefeo, a Cetus con la misión de causar grandes estragos devastando sus costas y sus tierras. Cefeo, agobiado por la enorme desolación que se había producido en su reino, solicitó de Posidón el perdón por el orgullo de su mujer y acudió al oráculo de Amón para recabar del mismo un consejo sobre lo que debía hacer. Posidón aceptó perdonarlo, siempre que ofreciera en sacrificio a Andrómeda para ser devorada por el monstruo, acción que coincidía con la sugerencia recibida en el oráculo. A la vista de las circunstancias, presionado por su pueblo y como ofrenda a Cetus, Cefeo y Casiopea encadenan a su hija a unas rocas de la playa.

En estas circunstancias, Perseo volvía después de haber dado muerte a Medusa¹² y atravesaba aquella región volando, gracias a sus sandalias aladas. Fue entonces cuando vio a Andrómeda encadenada a las rocas de la orilla con la bestia marina aproximándosele de forma amenazadora. Perseo se enamoró perdidamente de aquella joven que iba a ser despedazada de un momento a otro por la fiera. A lo lejos divisó a sus padres que contemplaban la escena, aterrorizados. Rápidamente, tomó una decisión y descendió al encuentro de Cefeo y Casiopea para acordar con ellos que, si lograba liberarla del peligro, ellos se comprometían a entregársela en matrimonio. En la tesitura en que se encuentran, los padres acceden y Perseo remonta el vuelo para caer con toda su fuerza y decisión sobre Cetus, al que decapita con la hoz¹³.

¹⁰ Para otros, Posidón había cortejado a alguna de ellas y había tenido tres hijos con Anfitrite. Existe alguna confusión al respecto.

¹¹ RODRIGUEZ LÓPEZ, Isabel (1999): pp. 41-53.

¹² Medusa es la única mortal de las tres hermanas gorgonas. A veces, los autores se refieren a ella como la Gorgona, con mayúscula.

¹³ El arma de Perseo no es una espada sino un extraño tipo de guadaña una especie de hoz diamantina forjada por Vulcano (HIGINIO: 12,1) que se la regaló. En el análisis icónico de Perseo es un dato a tener siempre en cuenta.

Sin embargo, superado el peligro y con la nueva situación consolidada, los padres cambian de opinión y niegan lo pactado, a pesar de que Andrómeda ya había elegido cual era el futuro que deseaba para sí misma. Las fiestas de las bodas fueron interrumpidas por la brusca llegada de Agenor hermano mellizo de Belo, el padre de Cefeo. Todo parece indicar que Agenor había sido requerido por Casiopea y Cefeo para que los librara de Perseo y del cumplimiento de la promesa hecha en su momento. En contrapartida del favor que esperaban de él, le entregarían a Andrómeda como esposa¹⁴.

Finalmente, los protagonistas de esta historia mitológica fueron sublimados mediante un proceso de catasterización que los elevó al cielo de las estrellas fijas quedando, allí, asociados al asterismo correspondiente a través de su figura representante respectiva. Esta relación biunívoca, entre figura del personaje y asterismo, se fortaleció al hacer corresponder alguna de las estrellas más importantes de éste con lugares relevantes de aquella, como explican los autores que han inspirado nuestro trabajo.

En la medida en que los espacios de un planisferio celeste son limitados, las figuras contenidas en los mismos están sometidas a ese constreñimiento físico, de ahí que, cuando se analiza iconográficamente alguno de los manuscritos ilustrados medievales latinos, pueda resultar dificultoso detectar y reseñar detalles importantes de su esencia iconográfica.

Cosa distinta ocurre cuando se trata de estudiar esas figuras mitológicas astronómicas contenidas en los *excerpta* astrológicos¹⁵, textos que suelen venir acompañando a un tratado de *Cómputus*¹⁶. Estos *excerpta* son un extracto sintético, una especie de florido anexo, aparte y diferenciado, que configura una especie de compendio de las cuarenta y dos constelaciones de Arato o las cuarenta y seis de Ptolomeo, dependiendo de las fuentes en las cuales se haya basado su ejecución. Normalmente, suele ser una reproducción de la obra de Eratóstenes limitada a sus términos más significativos; aunque, en ocasiones, también suelen incluir algún detalle descriptivo sobre la situación concreta de las estrellas más

¹⁴ GRAVES, Robert (1985): pp. 294-298.

¹⁵ Astrológico, hay que entender el vocablo en el sentido de astronómico.

¹⁶ El *Cómputus* es un tratado que explica y razona el procedimiento para la determinación de las fiestas religiosas cristianas, especialmente la Pascua.

importantes o de los elementos constituyentes de la figura que lo ilustra o de algunos detalles determinados del personaje.

Dicho esto, entremos en el análisis iconográfico de las figuras del ciclo de Casiopea que es el objeto último de este trabajo. El carácter de la obra del de Solos es el fundamento de su importancia científica, pues no se trata exclusivamente de un libro de astronomía en excelentes versos hexámetros de clara influencia homérica y de inspiración estoica, sino también de un compendio de astronomía física y mecánica cuyos significados ayudará a esclarecer Gémino¹⁷. Cuando las figuras constelares fruto de la catasterización vienen ilustrando un *aratea*¹⁸ es cuando éstas suelen alcanzar el máximo nivel de calidad expresiva y artística, cuando muestran un mayor ajuste a los detalles que definen su ortodoxia iconográfica.

A continuación, pasamos a realizar un análisis iconográfico de cada una de las figuras intentando dar respuesta a preguntas tales como: ¿Cuál es la descripción que encontramos en la fuente primigenia? ¿Cómo evoluciona esa descripción cuando otros tratadistas se ocupan de ella? ¿De qué manera esas primeras descripciones literarias, más o menos coincidentes, pasan a tomar forma icónica? ¿Cuáles son las características formales del personaje? ¿Cómo poder reconocer a cada uno de los personajes mediante su actitud o por los atributos que portan?

Casiopea

Empezamos por Casiopea quien, en su figura virtual celeste, se nos muestra sentada con los brazos abiertos, ligeramente separados del cuerpo, aproximadamente a la altura de sus hombros, y con las manos extendidas hacia adelante. Para Arato, los dos brazos y la cabeza de *Casiopea* adoptan la forma que toma una puerta de dos hojas cuando se empujan los pestillos¹⁹. Para Avieno, su configuración es como la de la llave que encaja en las férreas cerraduras²⁰. Manilio,

¹⁷ GÉMINO (1993).

¹⁸ *Aratea* es el nombre genérico que suele darse a este tipo de tratados inspirados, de una u otra forma, en la obra de Arato.

¹⁹ ARATO (1993): p. 195.

²⁰ AVIENO, Rufo Festo (2001): pp. 455-458.

cuando describe la *Vía Láctea*, está viendo a *Casiopea* en el hemisferio posterior²¹ como una consecuencia de su naturaleza circumpolar.

En términos actuales, *Casiopea* adopta la figura de la letra uve doble (W), en la que observamos la cabeza en el centro y los dos brazos extendidos. Las constelaciones circumpolares, y *Casiopea* es una de ellas, son aquéllas que, girando alrededor del eje celeste, nunca se ocultan a nuestra vista, de manera que, cuando contemplamos a *Casiopea* en la parte frontal de nuestro meridiano, aparece como una W, pero, cuando está en la parte posterior de nuestro meridiano, se convierte en una M. *Casiopea*, *Cefeo* y *Andrómeda* estarán invertidas cuando se encuentren en el hemisferio posterior si las miramos desde nuestra posición geográfica habitual.

En las líneas siguientes, con objeto de familiarizarnos con el aspecto más frecuente de la figura de Casiopea, expondremos varios ejemplos, unos más próximos al ideal iconográfico y otros más alejados.



Fig. 1. Casiopea, s. IX. Stiftsbibliothek St. Gallen (Sankt Gallen, Suiza), Cod. Sang. 250, fol. 487.

<https://www.e-codices.unifr.ch/eu/list/one/csg/0250>



Fig. 2. Casiopea, s. X. National Library of Wales (Aberystwyth, Reino Unido), Ms. 735C, fol. 19v.

<https://www.library.wales/discover/digital-gallery/manuscripts/the-middle-ages/medieval-astronomy>

²¹ MANILIO, Marco (1996): I, 685.

En las figuras 1 y 2 vemos reproducidas dos representaciones de Casiopea, son las correspondientes a los manuscritos: Cod. Sang. 250, fol. 487 de la Abadía de Saint Gall²² y 735C, fol. 19v de la National Library of Wales²³, respectivamente. En ellas, la madre de Andrómeda aparece sentada en su correspondiente trono: los detalles del asiento ponen en evidencia la calidad del mismo. Si algo resulta iconográficamente preceptivo en Casiopea, como ya hemos indicado más arriba, es el aparecer sentada con los brazos levantados y extendidos de manera que formen una especie de W perfectamente identificable. Así aparece en casi todas las representaciones que nos han llegado de esta figura; pero observemos que la del manuscrito de Saint Gall, se aleja de lo habitual.

Una vez que un *scriptorium* comete un error en el dibujo de una figura determinada o incorpora una desviación sobre lo contenido en otra fuente considerada más ortodoxa, cuando es copiado por otros talleres, el error o la desviación se convierte en un detalle que permite identificar su origen: tal es el caso que vemos en la Casiopea del Cod. Sang. 902, fol. 88, también de Saint Gall²⁴, respecto de la fig. 1. En este último no se ha reproducido el asiento en sus pequeños detalles, aunque lo fundamental de su tipología es próxima. La figura propia de Casiopea ha sido representada con fidelidad repitiendo el error del original y creando con ello, tal vez, una variante iconográfica que, de repetirse en otros documentos, estaría dando lugar a una escuela propia²⁵. Aquí, Casiopea define su figura especialmente por medio de los brazos extendidos, con sus hombros nivelados, y en su centro la cabeza. Esta versión, muestra una clara influencia de Avieno que introduce una visión apartada del rigor canónico que dicta

²² El Cod. Sang. 250 es un manuscrito del último cuarto del siglo IX, en letra minúscula carolingia, con profusión de dibujos a pluma de gran calidad. Contiene una completa e iluminada descripción de las constelaciones con las figuras respectivas siguiendo a Arato.

²³ El ms. 735C, como la mayoría de los manuscritos que estudiamos aquí, está escrito en minúscula carolingia. Tiene dos secciones diferentes: la primera, comprendida por los folios que van del 1 al 26, copiada en el año c. 1000 en Limoges, y atribuida al círculo de Ademar de Chabannes (989-1034); la segunda sección está constituida por los folios que van del fol. 27 al 50, y parece proceder de un *scriptorium* de la misma región, pero de unos ciento cincuenta años después (c. 1150). El texto principal es la versión que Germanicus hizo al latín de los *Fenómenos* de Arato. Las ilustraciones incluyen un retrato del autor en posición de ser instruido por su Musa (fol. 11v).

²⁴ El Cod. Sang. 902 es otro manuscrito perteneciente a la familia del Cod. Sang. 250, de finales del siglo IX. Fue producido en el mismo St. Gallen, y muestra algunas características que lo hacen seguidor y dependiente del anterior. Es otro *Aratus Latinus* extraído de la traducción hecha por Germánico, bajo los auspicios del monje Hrabanus.

²⁵ Las figuras de este *excerptum* están accesibles al estudioso en la dirección electrónica: www.stiftsbibliothek.ch. Se trata de una biblioteca virtual de manuscritos de Suiza que contiene unos quinientos ejemplos de veinte bibliotecas distintas.

Arato²⁶. Manilio, en su *Astrología (Astronómica)*, incorpora ciertos detalles que ayudan a personalizar a madre e hija: «[...] y Casiopea, arrogante hacia su castigo, al lado de Andrómeda, abandonada y temerosa ante la enorme abertura de la boca de la Ballena»²⁷. A Casiopea, Higino la colma de dignidad y nos la presenta “sentada en un trono”²⁸. Algo parecida es la visión que nos traslada Eratóstenes «[...] sentada sobre un cojín»²⁹.

De acuerdo con lo dicho, la representación más frecuente de Casiopea es sentada, aunque en algún caso pueda aparecer enhiesta, lo que nos avisaría sobre algo que encierra una información iconográfica adicional. La majestad propia de su condición, que las descripciones de algunos incorporan en sus trabajos, se comprende mejor con la reina de la Etiopía en posición sedente. Así, esta elección podría ser considerada como un seguimiento de los textos de Higino y Eratóstenes, lo que para nosotros resultaría la ortodoxia iconográfica. En el ms. 3307 de la Biblioteca Nacional de España (también conocido como *Códice de Metz*)³⁰ se describen las estrellas que componen la constelación de Casiopea sobre una interpretación iconográfica de la protagonista, que reproducimos en la figura 3.

Si la descripción que hace Arato y completan Eratóstenes e Higino son las bases que permiten configurar los detalles canónicos de la figura, ésta debería seguir manteniendo la siguiente conformación: sentada sobre un cojín que reposa en un asiento de entidad y nobleza, con los dos brazos alzados ligeramente separados del tronco y doblados por los codos, de manera que el conjunto de los mismos con los hombros adopte una especie de W.

La imagen del Casiopea en el madrileño *Códice de Metz* es de dibujo limpio y bien trazado y de acertadas proporciones, aunque, a primer golpe de vista, pueda

²⁶ AVIENO, Rufo Festo (2001): p. 455, «[...] y así apenas extiende los brazos nivelados[...]».

²⁷ MANILIO, Marco (1996): I, 355-356.

²⁸ HIGINIO, Cayo Julio (2008): II, 10.

²⁹ ERATÓSTENES (1996): p. 16.

³⁰ El ms. 3307, o *Códice de Metz*, es un manuscrito del siglo IX escrito con letra minúscula carolingia, realizado en la ciudad de Metz por orden de su obispo Drogón entre los años 820 y 828. Se trata de un *computus* con un tratado de astronomía que incluye todas las figuras de las constelaciones. Está dividido en siete libros, de los que solo se conservan cinco. Contiene el *De temporum ratione* de Beda, el *De computo* de Rabano Mauro, el *De rerum natura* de Beda, la *Naturalis Historia* de Plinio y comentarios tardomedievales a los *Fenómenos* de Arato. El libro V, con el *Excerptum* de Astrología, contiene cuarenta figuras de constelaciones, con descripción de las estrellas que las integran tomadas de Eratóstenes. Incluye también una descripción, *De positione et cursum planetari*, con interesantes diagramas didácticos que hemos estudiado en otro trabajo.

parecernos algo rústico. La cabeza, lejos de adoptar una postura hierática y frontal como es frecuente en los manuscritos investigados, parece estar en movimiento: con un ligero escorzo hacia la izquierda que lleva la barbilla hacia adentro y deja la cabellera insinuándose sobre la espalda; es un gesto corporal que hemos visto en otras figuras semejantes de influencia romana. Los brazos extendidos no llegan a formar una clara uve doble como postula Arato y tampoco quedan horizontalmente como propone Avieno; se podría decir que es algo intermedio. La postura sedente muestra una rodilla más alzada que la otra, con ello, nos traslada una intencionalidad de acción en su inmovilidad, alimentada por el sentimiento de desasosiego al que sin duda está sometida por razón de las circunstancias que tiene que vivir. Respecto a las características del asiento, es preciso decir que el cojín de Eratóstenes no aparece en el lugar donde debería estar, pero la estructura formal del asiento muestra una influencia de clara evocación romana, un aspecto que está en línea con el trono de Avieno.

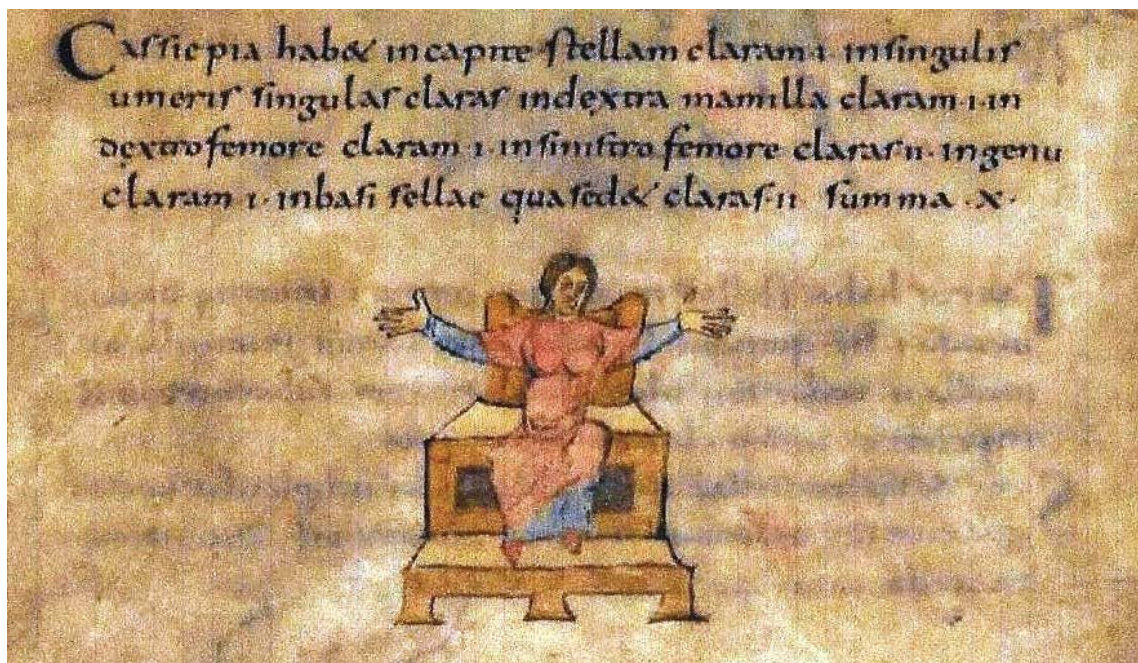


Fig. 3. Casiopea, s. IX. Biblioteca Nacional de España (Madrid), Ms. 3307, fol. 58.

<https://www.bdh.bne.es>

En el *Códice de Metz*, la descripción de las estrellas que configuran el asterismo que da pie a la imagen mostrada, resalta las estrellas claras o más brillantes pero no sigue puntualmente la exposición de Eratóstenes³¹. En el

³¹ ERATÓSTENES (1996): p. 16. «Tiene una estrella brillante sobre la cabeza, una también brillante sobre cada hombro, otra sobre el pecho derecho, una de luz tenue sobre el codo derecho, una sobre la mano derecha, una sobre la izquierda y una sobre el ombligo; dos brillantes en el muslo izquierdo,

manuscrito madrileño, Casiopea incorpora diez estrellas «*fumma X*» lejos de las trece que Higino³² describe o de las quince que el de Cirene identifica. Es en esta figura componente del ciclo en la que, el manuscrito 3307 de la Biblioteca Nacional se aparta más de su fuente.

Cefeo

Cefeo está situado en la parte más boreal de todo el conjunto que conforma el ciclo de Casiopea asemejándose a alguien que, extendiendo sus manos, parece suplicar perdón. En la imagen ideal de su asterismo, desde la punta de la cola de la Osa hasta sus pies, se extiende una línea igual que la que se despliega de un pie al otro como si de un triángulo equilátero se tratara³³. Este es un dato geométrico que veremos repetido en otras versiones de los *Fenómenos* que copian o siguen a la de Arato. Avieno describe a Cefeo en el firmamento como un anciano catasterizado por Zeus, ocupando un lugar de la máxima dignidad en el espacio luminoso de las estrellas fijas, tras el lomo de la Osa Cinosura, con una actitud de tender las manos apartándolas del pecho, repitiendo la referencia geométrica y confirmando que la distancia que separa los pies del anciano es equivalente a la que dista desde uno de sus pies al extremo de la Osa³⁴.

Cefeo tiene un papel bastante pasivo. Su acción más relevante se limita a la consulta que hace a Amón acerca de qué es lo que tiene que hacer para liberar a su



Fig. 4. Cefeo, s. IX. Universiteitsbibliotheek (Leiden, Países Bajos), Ms. VLQ 79, fol. 26.

<https://www.library.universiteitleiden.nl/subject-guides/catalogue>

una brillante sobre la rodilla, otra sobre el asiento y una sobre cada uno de los tres vértices del cojín donde está sentada. Suman un total de quince.»

³² HIGINIO, Cayo Julio (2008): p. 9.

³³ ARATO (1993): p. 185.

³⁴ AVIENO, Rufo Festo (2001): pp. 440-447.

reino de las calamidades a que se ve sometido por culpa de las iniciativas de su esposa. Es una actuación destinada a ganar tiempo, cuando ya Posidón le ha exigido que sacrifique a Andrómeda, una dilación que el pueblo no acepta por lo que le conmina a cumplir con brevedad, cosa que hará.

En la figura 4 reproducimos la imagen que se encuentra en el ms. VLQ 79, fol. 26 de la Biblioteca de la Universidad de Leiden³⁵. Las estrellas que componen el asterismo, sobre el cual ha sido catasterizado el personaje, siguen con bastante precisión las indicaciones de Eratóstenes o las de Higino³⁶.

Sobre Cefeo, Arato aporta dos detalles importantes que servirán para concretar la figura que lo representará en los distintos espacios iconológicos celestes medievales: por un lado, nos dice que «[...] se asemeja a alguien que extiende ambas manos»; por otro, dimensiona el conjunto estableciendo relaciones entre las distancias existentes desde un pie al otro con la que hay entre la cola de la Osa Cynosura hasta el pie de su figura³⁷. Avieno interpreta a Arato y lo matiza con la siguiente aclaración «[...] el anciano Cefeo [...] tiende las dos manos apartándolas del pecho. La distancia que separa los pies del anciano es equivalente a la que dista desde uno de sus pies al extremo de la Osa»³⁸. Germánico, nos confirma la relación de distancias y añade una precisión que no se encuentra en el original de Arato «[...] las manos extendidas y las piernas abiertas»³⁹, movimiento de las mismas que nos pone en comunicación con lo dicho y que será incorporado allí donde este detalle descriptivo quiera hacerse presente.

Con estas precisiones, el aspecto canónico de Cefeo contendría pocos detalles iconográficos significativos: figura de venerable anciano que presenta sus manos extendidas ligeramente separadas del tronco y con las piernas abiertas. A

³⁵ Es un manuscrito del siglo IX sus 99 folios contienen un *aratea* de Germánico y otros textos de Avieno en minúscula carolingia además de numerosas ilustraciones astronómicas. Según Thiele es copia de un original del siglo VI. Argumento que vendría avalado por la fuerte influencia romana que puede apreciarse en las figuras que contiene.

³⁶ HIGINIO, Cayo Julio (2008): p. 8. «Tiene dos estrellas sobre la cabeza, una en la mano derecha, una sin brillo en el codo, otras dos en la mano y en el hombro izquierdo, sobre el hombro derecho otra, en la cintura que divide su cuerpo por la mitad pueden verse tres estrellas brillantes, una estrella sin brillo en el costado derecho, en la rodilla izquierda dos, una en cada uno de los pies, y cuatro sobre estos. Hacen un total de diecinueve».

³⁷ ARATO (1993): pp. 180-186.

³⁸ AVIENO, Rufo Festo (2001): pp. 440-445.

³⁹ GERMÁNICO, César (2003): pp. 185-190.

pesar de ser el rey de la Etiopía en ningún texto griego o latino se dice que se encuentre sentado en un trono pero así es como aparece en el ms. Digby 83, fol. 46v de la Bodleian Library of Oxford⁴⁰, no se ajusta a lo considerado como ortodoxo mientras que la correspondiente al ms. VLO 79 de Leiden, en la figura 4, de profunda influencia romana, es una interpretación que coincide con el concepto canónico. La falta de rigor canónico que muestra la imagen del Cefeo del ms. Digby 83, se compensa con el ajuste que hace en la disposición de las estrellas sobre las distintas partes del cuerpo, de acuerdo con Eratóstenes e Higino.



Fig. 5. Cefeo, s. IX. Biblioteca Nacional de España (Madrid), Ms. 3307, fol. 58.

<https://www.bdh.bne.es>

En la figura 5, mostramos al Cefeo que contiene el ms. 3307 de la Biblioteca Nacional de Madrid. La imagen resulta una interpretación libre del personaje tal y como se supone que debería venir representado de acuerdo con los ejemplos que hemos visto, pero bastante cercana a la del ms. VLO 79 que consideramos más próximo a lo canónico. Los brazos excesivamente alzados y las manos demasiado abiertas hacen que el gesto de solicitud de perdón, que pretenderían significar, produzca un efecto que se aleja del objetivo perseguido. Con respecto a la descripción de la situación de las estrellas, la mayor parte de ellas están situadas con precisión: las dos de la cabeza, las de las manos, respecto a las tres del vientre añade el detalle de situarlas "oblicuas" que es como las cita

⁴⁰ Este manuscrito es un *Opusculum de ratione spere*, una compilación latina sobre astronomía, astrología y geografía, en cuatro libros. De autor anónimo, incorpora unos excerpta basados en las doctrinas de Higino, Isidoro y otros. Contiene mapas, dibujos y diagramas. La fecha estimada de ejecución es de mediados del siglo XII.

Eratóstenes⁴¹ mientras Higinio no lo hace. Tanto uno como otro citan un total de diecinueve mientras para éste «*fum XVII*».

Andrómeda

Andrómeda es, para muchos estudiosos e investigadores de la iconografía relacionada con los planisferios celestes medievales, el personaje más atractivo y principal pues es el que aporta en sus representaciones un mayor número de matices de interés iconográfico. Viene referida a un paisaje en el que se incardina y ello comporta un escenario que permite aportaciones y variantes, máxime si tenemos en cuenta que ese paisaje es a la vez marítimo y terrestre. En su iconografía propia, está representada por tres familias tipológicas marcadas por pequeñas diferencias icónicas; sobre estas tres tipologías básicas y referentes, las variantes que se introduzcan en el paisaje añaden diversidades adicionales.

Su expresión más convencional es aquella en que la protagonista aparece con los brazos abiertos dispuestos casi horizontalmente. De ésta, derivan dos versiones: en la más sencilla, sus brazos no aparecen extendidos o no totalmente, mientras de ellos cuelga una insinuación de cadenas, algo así como unos grilletes que aparecen cogidos a sus muñecas; es como si el encadenamiento estuviera tan sólo sugerido. La otra versión es más completa y ajustada, pues, aunque mantiene la misma postura, sus cadenas están fijadas a dos rocas verticales que la flanquean. En la tercera versión la escena incluye otros objetos, generalmente tres a cada lado. Según algunas interpretaciones, son los regalos accesorios que Casiopea y Cefeo ofrecen al monstruo marino Cetus. Se trata de objetos y útiles de belleza, son peines y frascos y espejos: parece como si con esta ofrenda sacrificial, al monstruo marino, además de la belleza de Andrómeda se le estuviera presentando también para su destrucción todos aquellos elementos que han contribuido a realzarla.

Arato describe las circunstancias de Andrómeda «rodando por el firmamento», como corresponde a una constelación circumpolar siempre presente sin orto ni ocaso. Pero, Andrómeda, no es estrictamente una constelación

⁴¹ ERATÓSTENES (1996): p. 15. «Posee dos estrellas brillantes sobre la cabeza, una en cada hombro, una sobre cada mano, una poco brillante sobre cada codo, tres en la cintura oblicuas sobre la mitad del vientre, una en el costado derecho, dos en la rodilla, una en la punta del pie y cuatro encima del pie. Suman un total de diecinueve».

circumpolar ya que durante un par de meses o algo más, se oculta bajo el horizonte y no puede observarse en nuestras latitudes. En función de sus estrellas principales, el de Solos remarca las zonas del cuerpo donde se hallan y las hace protagonistas de la imagen que adoptará: la cabeza y sus dos hombros junto con las puntas de los pies y toda su cintura son esas partes que merecen especial atención. Respecto a la postura que adopta, el gesto que sostiene y los complementos significativos presentes, nos dice que se muestra con los brazos abiertos, las manos desplegadas y las cadenas evidentes⁴².

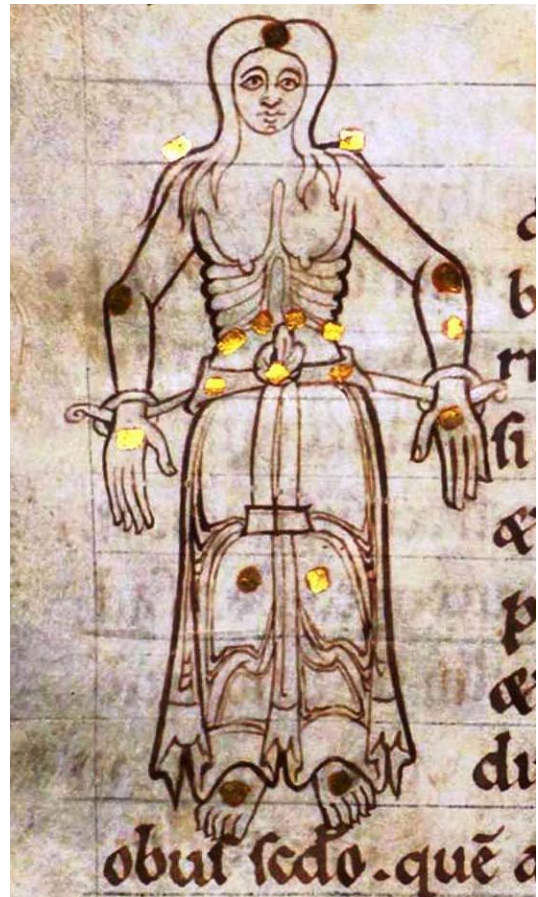


Fig. 6. Andrómeda, s. XII.
Bodleian Library (Oxford, Reino Unido),
Ms. Digby 83, fol. 47v.
<https://www.image.ox.ac.uk>

Una versión sencilla de la imagen de Andrómeda que podríamos incluir en el primer grupo es la que contiene el ms. Digby 83, fol. 47v que viene reproducida en la figura 6. Como podemos contemplar, evoca más que explica: el encadenamiento apenas aparece insinuado con los grilletes que cierran sus muñecas, y sus pechos descubiertos insinúan cierta sensualidad siempre asociada a esta figura y a sus circunstancias.

En la imagen del Cod. Sang. 250, fol. 488, Andrómeda se presenta en una forma bastante esquemática: los paños de su vestido siguen muy rigurosamente la voluptuosa y a la vez trágica descripción que hace de los mismos Manilio⁴³ y que se constituye en motivo de inspiración para muchos ilustradores posteriores. Aquí están presentes las rocas a las que debía ser encadenada y sobre las que se apoya

⁴² ARATO (1993): pp. 196-204.

⁴³ MANILIO, Marco (1996): V, 556-557: «Los pliegues resbalaron por los hombros y su vestido se deslizó de los brazos, pegándose a su espalda los cabellos sueltos».

tal y como sugiere Gémino; el vientre, al aire, permite lucir las tres importantes estrellas que lleva sobre el mismo.



Fig. 7. Andrómeda, s. IX. Universiteitsbibliotheek (Leiden, Países Bajos), Ms. VLQ 79, fol. 30.

<https://www.library.universiteitleiden.nl/subject-guides/catalogue>

Manilio añade detalles descriptivos que ayudarán a definir la imagen canónica de Andrómeda cuando ésta sea reproducida ilustrando los *aratea* y *excerpta* astronómicos de los manuscritos altomedievales. La presenta vestida de oro, envuelta en lágrimas, castigada por la culpa cometida por sus crueles padres, sus tiernos brazos extendidos sobre las duras rocas, atados sus pies a los peñascos, cargada de cadenas y quedando como colgada en virginal cruz. Añade otros detalles propios que, incorporados a la iconografía

correspondiente, informan de la fuente de la que proceden: «inclinando suavemente su níveo cuello [...], con los pliegues de su túnica resbalando por los hombros y descolgando de sus brazos [...], ataron sus pies a los peñascos [...], con los cabellos sueltos caídos sobre su espalda»⁴⁴. Germánico se muestra escueto como Arato, al que sigue fielmente, pero introduce dos detalles que alimentan la iconografía siguiente: uno referente a la brillante cabeza y otro a las estrellas que lucen como ascuas en su vientre⁴⁵. Avieno tomará estos mismos comentarios para reproducirlos de forma más sugestiva y literaria, describiendo en tonos trágicos su cuerpo encadenado: la estrella que luce en la cabeza tiene un brillo «titilante» mientras «su ígnea cintura es una ascua en el cielo»⁴⁶.

⁴⁴ MANILIO, Marco (1996): V, 538-565.

⁴⁵ GERMÁNICO, César (2003): pp. 200-206.

⁴⁶ AVIENO, Rufo Festo (2001): pp. 459-470.

La que contiene el ms. VLO 79, fol. 30, que reproducimos en la figura 7, es un ejemplar en el que la propia fisonomía evoca los recuperados frescos pompeyanos: la sensualidad de la mujer ofrendada al monstruo toma carta de naturaleza en sus características y detalles, y las rocas a las que se encadena son evidentes. En la del ms. 735C, fol. 19v⁴⁷, el conjunto figurativo es más completo: encadenada a las rocas de la playa, en la misma orilla donde el agua es representada por la línea verde continua, viene acompañada por los numerosos objetos que completan la ofrenda al monstruo Cetus, que aparece insinuado en la parte inferior izquierda⁴⁸.



Fig. 8. Andrómeda, s. IX. Biblioteca Nacional de España (Madrid), Ms. 3307, fol. 58.
<https://www.bdh.bne.es>

Respecto a la tipología iconográfica de Andrómeda presente en el madrileño *Códice de Metz* que apreciamos en la figura 8, podemos decir que aparece canónicamente encadenada entre las rocas del acantilado con los brazos abiertos y las manos desplegadas y las cadenas evidentes; hasta aquí, siguiendo la descripción de Arato. El níveo cuello inclinado, los pies atados y el cabello suelto sobre la espalda, son detalles propios de las aportaciones de Manilio, el escorzo de la cabeza está en línea con la postura que adopta Casiopea en su representación del mismo manuscrito, el movimiento que imprime al cuerpo con la pierna derecha

⁴⁷ De acceso disponible a investigadores identificados como tales en los fondos digitalizados de la Biblioteca Nacional de Gales que suministra el *reader's ticket* oportuno.

⁴⁸ Esta tipología compleja, con los objetos de belleza, en ofrecimiento al monstruo, la vemos repetida en otros lugares, tales como: NLW 735C, fol. 38v o Vat. lat. 643, fol. 88v.

adelantada es muy sugerente, máxime teniendo en cuenta la forma en que se apoya: adelantando el pie derecho del que solamente apoya la punta. En la composición de la figura y en sus detalles se detecta la fuerte influencia que debe a la correspondiente del ms. de Leiden de la figura 7. Lo dicho refuerza nuestra opinión acerca de que es un manuscrito de influencia romana como el mencionado de donde procede su inspiración.

La reseña sobre las estrellas de la constelación, que se hace en el *excerptum*, es precisa respecto a la ubicación de las mismas y a su cualidad relativa. Frente a Casiopea y Cefeo, cuyas estrellas son más evidentes, las que configuran a Andrómeda son más tenues. En el texto se identifican la que lleva en la cabeza que es brillante, en cada uno de los hombros, en el codo derecho y en la mano que es brillante, también brillante la que lleva en el codo izquierdo, en el brazo, las dos brillantes en ambas rodillas y en ambos pies; en total dice *fumma XVIII*. Tanto Higino como Eratóstenes las numeran y describen situándolas con precisión de manera que, la comparación con el código madrileño nos aclara de qué manera éste se aproxima a la descripción de la *Astronomía*⁴⁹ y los *Catasterismos*⁵⁰; especialmente a este último, en la coincidencia sobre la calidad del brillo de alguna estrella.

Perseo

Perseo es el héroe que, en sus interpretaciones iconográficas, suele aparecer mostrando su urgente disposición a socorrer; generalmente, en actitud de ir corriendo como indica la disposición de sus piernas y sus brazos abiertos con las manos ocupadas en los atributos que le son propios. A menudo, Perseo figura desnudo o, todo lo más, llevando por encima una ligera túnica. Cuatro son los atributos que lo identifican correctamente y cuya presencia sobre la figura representante ayuda a reconocerlo rápidamente. Perseo puede llevar sobre su cabeza el yelmo negro de la invisibilidad que perteneció a Hades y que le dieron

⁴⁹ HIGINIO, Cayo Julio (2008): 10.2. «Tiene sobre la cabeza una estrella que brilla intensamente, una sobre cada uno de los hombros, en el codo derecho otro, sobre la misma mano otra, una en el codo izquierdo, otra en el brazo, otra en la mano, tres en la cintura y cuatro sobre la misma, una en cada una de las rodillas y otro par en los pies. En total veinte estrellas».

⁵⁰ ERATÓSTENES (1996): p. 17. «Tiene una estrella de intenso brillo en la cabeza, una en cada hombro, una sobre el codo derecho, una muy brillante en el extremo de la mano y otra sobre el codo izquierdo; una más en el brazo, y otra brillante en la mano izquierda, tres en la cintura y cuatro más encima, una brillante en cada rodilla, dos sobre el pie derecho y una finalmente en el izquierdo. Suman un total de veinte».

las ninfas para su protección, yelmo que casi siempre viene sustituido por un gorro, como veremos. En sus pies, deben lucir las sandalias aladas de Hermes o, en su defecto, los *talaria* de la velocidad, directamente aplicados sobre los pies, que le permiten asistir con presteza a las situaciones extremas que le demanda la fortuna y su pulsión por deshacer los entuertos en los que se encuentra involucrado. En la mano derecha luce la hoz diamantina para, con ella, decapitar a la gorgona Medusa; este es, a nuestro juicio, el atributo más fiel a los textos escritos que debería llevar Perseo en su iconografía, aunque mayormente aparezca con una espada. Por el contrario, de la mano izquierda debe colgar la cabeza de la Gorgona que lleva serpientes por cabellos y grandes dientes mostrando un rostro terrorífico cuya visión petrifica al que la mira. En algunas versiones, aunque raramente, Perseo porta un zurrón destinado a guardar la citada cabeza mientras no le es de utilidad mostrarla.

Arato no aporta detalle alguno sobre su fisonomía ni sobre los atributos y circunstancias que concurren en él y justifican su existencia celestial. Todo lo que nos dice, es de significación topológica: sobre sus hombros descansan los pies de Andrómeda y su diestra se muestra extendida hacia el asiento del trono que ocupa su suegra⁵¹. Manilio sí nos informa acerca de la cabeza que lleva en su mano izquierda como despojo de su victoria y como ruina para aquellos que tienen la mala suerte de mirarla⁵² y confirma la presencia de tres de sus atributos: al describirlo batiendo los *talaria* para remontar el vuelo en el momento del ataque a la bestia; golpeando aquí con su espada que no con su hoz, una y otra vez, la cabeza de Cetus mientras mantiene el trofeo de Medusa en la otra mano⁵³. Avieno confirma la disposición topológica relativa que toma de Arato al que sigue muy puntualmente y del que solo se separa cuando considera a Perseo como figura voladora gracias a sus *talaria*⁵⁴. Respecto a estos últimos elementos, la descripción de Germánico es la más precisa «[...] *pedibus properare uidetur* [...]»⁵⁵. Según Higino, Hermes se había enamorado de Perseo y, a la vista de las misiones que había de acometer, le regaló los *talaria* y un sombrero frigio, que son atributos

⁵¹ ARATO (1993): p. 250.

⁵² MANILIO, Marco (1996): l. 360.

⁵³ *Ibid.* V. 565-615.

⁵⁴ AVIENO, Rufo Festo (2001): pp. 560-565.

⁵⁵ GERMÁNICO, César (2003): pp. 250-255.

que le pertenecen, además de una guadaña diamantina forjada por el mismo Vulcano⁵⁶; el casco de Hades lo tomó de las ninfas.

En el ms. Digby 83 de la Bodleian Library de Oxford, en su fol. 48r, se muestra un Perseo de dibujo exquisito, pero poco convencional donde la serpentígera cabeza de Medusa y los muy remarcados *talaria*, en pies y cabeza, son los únicos atributos genuinamente pertenecientes al héroe. El arma que blande en la mano derecha no es ni una hoz ni una espada sino una especie de pica-gancho cuya presencia no se ajusta a la ortodoxia iconográfica correspondiente. Es una versión manierista y evolucionada impropia de los documentos pertenecientes a los siglos primeros del medievo. Por otro lado, la imagen que pertenece al Cod. Sang. 250 fol. 493 de la biblioteca del monasterio de Saint Gall, muestra un ejemplo contrario al anterior aunque su ajuste a lo ortodoxo es, también, bastante escaso pues lo único correcto que encontramos en él es el gorro frigio; la cabeza de la gorgona es llevada por la mano derecha del héroe mientras en la izquierda porta una espada; los *talaria* no están presentes y el dibujo, aunque limpio es bastante elemental. Sin embargo, los vuelos de la túnica contribuyen a aportar una evocación de su dinámica actividad.

Esta tipología iconográfica debió ser la canónica para el *scriptorium* del célebre monasterio suizo pues la vemos repetida en su Cod. Sang. 902 fol. 91 y, con ligeras variaciones, en otros que consideramos de su influencia. La razón de que, espada y cabeza, estén en las manos contrarias a las que se esperaría en una figura canónica, hay que achacarla a que, esta figura, ha sido reproducida desde la existente en un globo celeste del mismo monasterio⁵⁷. El copista, no tuvo la precaución de deshacer la imagen especular que presentaba el exterior del globo como debería de haber hecho al trasladarla al folio. Un error que acaba convirtiéndose en prueba de procedencia.

De acuerdo con lo expuesto sobre Perseo, se observa una reiterada coincidencia en la presencia de los atributos que le son propios: el gorro frigio de Hermes se repite en los distintos ejemplos, más o menos definido y a veces solamente insinuado; el casco de Hades no es habitual por lo que solamente el primero queda como canónico; la hoz diamantina, o en su defecto la espada corta

⁵⁶ HIGINIO, Cayo Julio (2008): p. 12.

⁵⁷ Que viene reproducido en el mismo manuscrito en el fol. 81.

en forma de hoz, son los atributos canónicos ya que fue con esta arma con la que decapitó a Medusa, la aparición de otro tipo como la pica-gancho ha de considerarse una singularidad aunque nosotros hayamos traído aquí dos ejemplos del caso; la cabeza serpentígera de la gorgona Medusa, portada en la mano izquierda de Perseo, es lo canónico y en ningún caso estará ausente; los *talaria* han de ser evidentes como regalo de Hermes para disponer de la velocidad y ubicuidad necesaria a sus empresas; la actitud del héroe, en posición dinámica como si estuviera corriendo, es también la canónica. Muy posiblemente la desviación iconográfica mediante la cual el arma es representada en forma de pica-gancho o arpón, proceda de una interpretación sesgada de la palabra latina *harpe*.

El Perseo que recogemos en la figura 9, que pertenece al ms. VLQ 79, fol. 40v de la biblioteca de la Universidad de Leiden, presenta la fuerte influencia romana que se deduce de la tipología de sus figuras. La imagen incorpora los cuatro elementos simbólicos que la identifica, mientras corre en auxilio de Andrómeda. Su figura está iluminada con las estrellas que componen la constelación, muy ricamente representadas en cada lugar por unos pequeños círculos en oro. El gorro frigio, los *talaria* en los pies y la cabeza de Medusa en la izquierda son atributos canónicos y preceptivos en su iconografía medieval. Una vez más, el arma que porta no es una hoz, que sería lo ortodoxo a nuestro parecer, tampoco es una espada como sustituto de la primera; aquí vuelve a repetirse lo que parece ser, por el largo astil, un pico-gancho.



Fig. 9. Perseo, s. IX. Universiteitsbibliotheek (Leiden, Países Bajos), Ms. VLQ 79, fol. 40v.

<https://www.library.universiteitleiden.nl/subject-guides/catalogue>



Fig. 10. Perseo, s. IX. Biblioteca Nacional de España (Madrid), Ms. 3307, fol. 59.

<https://www.bdh.bne.es>

En el manuscrito Bodmer 7, fol. 25v que se encuentra en Coligny, Suiza⁵⁸, se nos muestra una interpretación de Perseo totalmente atípica. Así nos parece porque, siendo el documento un producto ciertamente tardío, las características iconológicas de sus elementos ilustrativos ponen en evidencia una rusticidad artística impropia de un documento de esta categoría. Desde un punto de vista formal, la figura de Perseo adolece de algunas carencias importantes: el gorro frigio aquí aparece solamente insinuado; la cabeza de la Gorgona es llevada con la mano izquierda, aunque el dibujo nos pueda sugerir que es en la derecha, si no nos fijamos en la curva de las nalgas que indican el verso y el reverso del cuerpo del héroe; faltan los imprescindibles *talaria* y el arma vuelve a ser la pica-gancho que hemos comentado.

La narración que se hace en el manuscrito madrileño de la Biblioteca Nacional de España apoyada en la imagen de Perseo, figura 10, deja al margen algunas de las estrellas que integran la constelación y comenta solamente aquellas que le parecen más claras. El dibujo del personaje se ajusta bastante a lo ortodoxo: la cabeza de Medusa en la mano izquierda; el gorro frigio con el color propio

⁵⁸ Es un manuscrito de finales del siglo XIII o principios del XIV que nos muestra una notable evolución con respecto a los más antiguos de concepción carolingia, escrito en letra redonda pequeña humanista de una sola mano. Contiene un *Genus Arati cum scholiis Strozianis*. Su redacción tiene como base la versión de Germánico de los *Fenómenos* de Arato, con incorporaciones procedentes de la *Historia Natural* de Plinio y fragmentos de la *Astronómica* de Higino. Los fondos iconográficos digitalizados están disponibles a cualquier investigador identificado en: www.fondationbodmer.org.

remarcado; los *talarii* no se han olvidado, aunque solo el correspondiente al pie izquierdo luzca con claridad; el arma parece una espada corta pero muy bien podría ser una hoz pues en el texto así lo asume de forma específica; la actitud dinámica está perfectamente conseguida con una línea de dibujo continua y limpia y proporcionada. El resultado es muy próximo a lo canónico.

Respecto a las estrellas, coincide con las enumeraciones descriptivas que hacen Eratóstenes e Higino aunque se aparte de las mismas en algún detalle y no se pueda apreciar con seguridad a cuál de los dos sigue de manera más cercana. La cabellera de la Gorgona tiene cuatro estrellas para Higino y tres para Eratóstenes; en este sentido, el ms. 3307 reconoce tres. La cabeza del monstruo y la hoz se ven sin estrellas en Higino; Eratóstenes confirma esta ausencia pero añade un detalle para ese espacio que le caracteriza «[...] parece intuirse un conjunto nebuloso»; en el madrileño se dice sencillamente «*Caput autem ae harpef fingulif ftellif nota funt*». Esto es muy importante porque se reconoce explícitamente el tipo de arma como una hoz o espada corta en forma de hoz o *harpe*. Según esto se podría deducir una mayor proximidad a Eratóstenes en su *Catasterismos*⁵⁹. Esquilo nos informa, en su *Fórcides*, que fue Hefesto quien le prestó la hoz⁶⁰.

Cetus

Cetus es la Ballena o animal marino de aspecto e intenciones terroríficos cuya misión es devastar las tierras del reino de Cefeo y finalmente devorar a su hija Andrómeda. Para completar la historia catasterizada en el firmamento, Cetus debía acompañar a los demás protagonistas en su destino celeste: «[...] en recuerdo de lo sucedido»⁶¹.

⁵⁹ ERATÓSTENES (1996): p. 22. «Tiene sobre cada hombro una estrella de brillo intenso, otra también brillante en el extremo de la mano derecha, otra en el codo, y otra en el extremo de la mano izquierda, en la que parece sostener la cabeza de la Gorgona; hay una en la cabeza de la Gorgona, otra en el vientre y otra en la cadera; una más, también de intenso brillo, en el muslo derecho, una en la rodilla y otras dos en la espinilla, así como otras tres que configuran la cabellera de la Gorgona. La cabeza y la hoz carecen de estrellas, aunque parecen intuirse en un conjunto nebuloso. Suman en total diecinueve».

⁶⁰ Hefesto es el dios cojo de la fragua que trasmutará a Vulcano cuando los romanos asuman el panteón griego.

⁶¹ ERATÓSTENES (1996): p. 36.

Según Arato, Cetus, sigue a Andrómeda en su movimiento celeste y la hostiga. En el firmamento, le sitúa por debajo del Carnero y los dos Peces y un poco por encima del río Eridano⁶². Una vez más, su descripción de Cetus solamente aporta información topológica; es decir, su situación en el Firmamento con respecto a otras constelaciones vecinas relevantes. Mientras Andrómeda es una constelación boreal cuasi circumpolar Cetus es una constelación austral cuasi ecuatorial pues solamente asoma la cabeza por encima de este círculo celeste. Manilio añade poco respecto a las características formales del animal, también él, solamente nos informa de su posición topológica relativa «Por la izquierda, en la parte final de Piscis surge la constelación del Cetáceo que persigue a Andrómeda en el mar y en el cielo»⁶³.

Para Germánico, resulta de interés resaltar que solamente el camino del Sol les separa, con esto nos quiere decir que una y otra constelación se encuentra en distinto lado de la eclíptica. Añade después, siguiendo fiel a Arato, «*Duo sidera praelegit unum, namque Aries supra Pristin Piscesque feruntur*»⁶⁴. Avieno incorpora un dato que será fácilmente convertible en detalle iconográfico auxiliar «[...] el austro arrastra sus fauces hostiles sobre el sombrío y salado mar» y lo adorna con otro comentario sobre el monstruo «[...] Andrómeda [...] se horroriza ante el lomo repelente del Monstruo que aparece a lo lejos [...]»⁶⁵. Higinio tampoco aporta más datos sobre el aspecto de Cetus informando que tiene la cola partida por la mitad por el círculo invernal o Trópico de Capricornio⁶⁶. Está claro que es una constelación transfronteriza, pues: tiene parte a un lado y otro del Ecuador; parte a un lado y otro de la Eclíptica y parte a un lado y otro del Trópico de Capricornio. Es una información de gran utilidad cuando se trata de posicionar a Cetus en el espacio del planisferio, pero nada útil para determinar su aspecto tipológico trasladable a una imagen determinada.

Como vemos, las fuentes clásicas habituales son pobres a la hora de aportar información respecto a la forma y disposición del monstruo, se limitan a resaltar su continente terrorífico y sus devoradores dientes monstruosos o su

⁶² ARATO (1993): p. 352-358.

⁶³ MANILIO, Marco (1996): V. 557-560.

⁶⁴ GERMÁNICO, César (2003): pp. 360-361.

⁶⁵ AVIENO, Rufo Festo (2001): pp. 769-779.

⁶⁶ HIGINIO, Cayo Julio (2008): p. 30.

terrorífica aproximación a su víctima zambullendo su cabeza en las olas. Con esta base, poco o nada pudo resultar de ayuda referente a los monjes maestros de los *scriptoria* o a sus ilustradores. Aquí no existe regla conocida de la que derive cierto canon descriptivo, en consecuencia, la imaginación en cada *scriptorium* dará a luz un monstruo propio, cada cual más terrorífico.

Con esta disponibilidad tan pobre será suficiente con presentar dos ejemplos que, a nuestro entender, ocupan los extremos de la amplia gama expresiva con la que Cetus aparece en aquellos manuscritos medievales donde está iconográficamente presente.

En los más antiguos se pueden encontrar distintas tipologías más o menos próximas entre sí, las cuales, tienen en común la misma tendencia a abordar lo terrorífico y monstruoso desde un planteamiento asociativo con lo desconocido o con lo exótico y lejano. En este sentido, una de las vías más frecuentes para dar imaginariamente con la forma de un animal horrible y monstruoso y sanguinario se encontró en el acervo aportado por las culturas mesopotámicas, a la griega y romana, a la hora de alimentar el imaginario de lo monstruoso por medio de animales híbridos fabulosos de aspecto terrorífico.



Fig. 11. Cetus, s. IX. Stiftsbibliothek St. Gallen (Sankt Gallen, Suiza),
Cod. Sang. 250, fol. 504.

<https://www.e-codices.unifr.ch/eu/list/one/csg/0250>

En el folio 504 del Cod. Sang. 250 de la abadía de Saint Gall, el *excerptum* astronómico se ocupa de Cetus. La reproducción de esta interpretación la podemos apreciar en la figura 11. En este caso, se trata de un animal híbrido que está compuesto por una mitad delantera que asume lo aterrador y una mitad trasera

que asume el hecho de que se trata de un animal marino, con un cuerpo escamoso que porta una aleta dorsal, otra ventral y la caudal muy evidente.

En el fol. 65v, del manuscrito Digby 83 que se conserva en la biblioteca Bodleian de la Universidad de Oxford, la figura de Cetus ha evolucionado hacia otro tipo de manifestación gráfica. Esta evolución no se refiere solamente a que se haya abandonado la influencia caldea, que se incorporó en las primeras interpretaciones de algunos catasterismos como el de Sagitario y Capricornio, sino a que, aquella influencia quedó reducida a los genuinamente híbridos que seguirán siendo interpretados de esta manera. La creación de una figura representativa de lo horrible y terrorífico ahora se apoyará en otro tipo de desarrollo más realista y plausible. En el excelente dibujo de la figura del manuscrito oxoniense, la expresión de lo terrorífico se consigue mediante el manejo apropiado de las proporciones del cuerpo del animal y se ayuda evocando lo amenazador mediante los colmillos que salen de su boca.



Fig. 12. Cetus, s. IX. Biblioteca Nacional de España (Madrid), Ms. 3307, fol. 61.

<https://www.bdh.bne.es>

La imagen de Cetus que contiene el *Códice de Metz* se corresponde con el que se espera de un documento de estas características propio del siglo IX, en su versión arcaica más radical. La disposición retorcida que el cuerpo del monstruo marino lleva a cabo sobre sí mismo es una aportación romana al concepto original de animal híbrido. De origen mesopotámico, los griegos lo asumieron manteniendo la forma caldea continua y recta en la transición de las dos partes constituyentes. Con los romanos, la parte posterior se alarga afinándose y presentando un

enroscamiento, raramente dos por lo que el Cetus de la Biblioteca Nacional es un caso extremo en este tipo de iconografías celestes medievales tal y como podemos ver en la figura 12.

En el *excerptum* madrileño se dice que Cetus tiene dos estrellas brillantes en la cola; desde la cola hasta la parte retorcida cinco; y bajo el vientre seis, en total «*sunt XIII*» estrellas, que se corresponden puntualmente con las que enumera Eratóstenes, descritas exactamente en la misma forma⁶⁷. Higinio describe las estrellas muy similarmente: tiene dos estrellas sin brillo en el extremo de la cola; desde allí, hasta la curvatura del resto de su cuerpo tiene cinco estrellas y bajo el vientre seis. Como se ve, Eratóstenes e Higinio solamente discrepan sobre la calidad del brillo de las dos estrellas de la cola y el ms. madrileño toma partido por el primero «[...] *in cauda claraf* [...]». Si por las descripciones de las anteriores constelaciones catasterizadas del ciclo de Casiopea se podía suponer que el *excerptum* estaba inspirado en los *Catasterismos* de Eratóstenes, a pesar de las diferencias que hayamos podido encontrar, el hecho de presentar una coincidencia tan exacta en la descripción de Cetus nos confirma con precisión la autoría de la fuente.

Conclusiones

Finalmente, y para concluir este trabajo, es importante dejar dicho lo mucho que hemos echado de menos la existencia de fondos bibliográficos, debidamente estructurados, que aborden con profundidad el estudio del ciclo de Casiopea en los manuscritos ilustrados medievales latinos. Es por esta razón por la que el lector habrá podido detectar la ausencia de referencias a estudios y trabajos anteriores que, sobre esta temática, hubieran podido estar disponibles. Sin embargo, la historiografía académica española relativa a este campo es bastante exigua⁶⁸.

⁶⁷ ERATÓSTENES (1996): p. 36. «Lleva dos estrellas brillantes en la cola; desde la cola hasta la convexidad del costado tiene cinco y seis debajo del vientre. Suman un total de trece».

⁶⁸ Hay algunos análisis de este ciclo, como los muy reseñables de Domínguez Rodríguez, Blázquez Martínez o García Avilés; aunque a nuestro juicio, contienen algún error interpretativo, que esperamos haber podido clarificar a lo largo del artículo. Así Domínguez Rodríguez, en un trabajo sobre las miniaturas presentes en manuscritos ilustrados de Alfonso X (2007, p. 60), respecto a la figura de Andrómeda, dice «[...] presenta un pez entre las piernas, cuyo significado se desconoce con exactitud, aunque parece derivar de las tradiciones de los beduinos del desierto»; en realidad, Andrómeda está situada sobre el signo zodiacal de Piscis y los peces beduinos no son otra cosa que los correspondientes al mismo. Por su parte, Blázquez Martínez, en un trabajo sobre el planisferio de Qusayr' Amra, interpreta el gesto de la hija encadenada de la siguiente forma «Andrómeda volando

Es por esta razón, por la que todas las conclusiones de contenido iconográfico proceden del estudio directo de las fuentes originales, aquellas que en su momento constituyeron el manantial del que se alimentaron los artistas que lograron convertir una idea o un concepto abstracto, en una forma o en una figura concreta. Estudiando las fuentes se deducen cuáles son las formas más apropiadas o claras para representar y materializar cada uno de los conceptos. Al haber realizado el estudio contemplando todas las fuentes que, a nuestro juicio, aportan información al respecto, hemos podido evidenciar la gran dependencia cruzada existente entre los distintos tratadistas y el valor que toma los principales generadores de criterio.

Con todo esto, esperamos que nuestro trabajo pueda contribuir a incrementar el necesario fondo bibliográfico relativo a este ámbito del conocimiento en el que, otros estudiosos interesados, podrán seguir investigando y aportando sus enriquecedoras conclusiones analíticas.

Bibliografía

ARATO (1993): *Fenómenos*. Gredos, Madrid.

AVIENO, Rufo Festo (2001): *Fenómenos*. Gredos, Madrid.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María (2003): "La herencia clásica en el Islám: Qusayr Amra al-Hair al-Garbí" en *Europa y el Islám*, R.A.H., Madrid, pp. 45-142.

CALCIDIO (2003): *Commentario al Timeo di Platone*. RCS Libri, Milán.

CAPELLA, Martianus (1977): *The Marriage of Philology and Mercury*. Columbia U.P., New York.

CICERÓN, Marco Tulio (1984): *Sobre la República*. Gredos, Madrid.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (2007): "Astrología y mitología de los manuscritos ilustrados de Alfonso X el Sabio" en *La España Medieval*, vol. 30. Madrid.

EASTWOOD, Bruce (1983): "Origins and Contents of the Leiden Planetary Configuration (MS Voss. Q.79, fol. 93v): An Artistic Astronomical Schema of the Early Middle Ages", *Viator*, vol. 14, pp. 1-40.

con los brazos abiertos [...]» (2003, p. 43). Por último, el profesor García Avilés se manifiesta acerca de las rocas del acantilado y de los objetos personales de belleza, confundiéndolos con otra cosa «[...] y de Andrómeda atada por las muñecas a sendos troncos [...] de los que penden ofrendas funerarias» (2001, p.135).

- ERATÓSTENES (1999): *Mitología del Firmamento*. Alianza, Madrid.
- EVANS, James (1998): *The History and Practice of Ancient Astronomy*. O.U.P., Oxford.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2001): *El Tiempo y los Astros. Arte, Ciencia y Religión en la Alta Edad Media*. Universidad, Murcia.
- GEMINO (1993): *Introducción a los Fenómenos de Arato*. Gredos, Madrid.
- GERMÁNICO, César (2003): *Les Phenomenes de Aratos*. Les Belles Lettres, Paris.
- GRAVES, Robert (1985): *Los Mitos Griegos* (dos tomos). Alianza, Madrid.
- HEATH, Thomas (1991): *Greek Astronomy*. Dover Publications, New York.
- HIGINIO, Cayo Julio (2008): *Astronomía*. AKAL, Tres Cantos.
- MACROBIO, Ambrosio Teodosio (2006): *Comentario al "Sueño de Escipión" de Cicerón*. Gredos, Madrid.
- MANILIO, Marcus (1996): *Astrología*. Gredos, Madrid.
- PLINIO. (1995). *Historia Natural I-II*. Gredos, Madrid.
- RAMIREZ-WEAVER, Eric (2009): "Classical constellations in Carolingian códices: investigating the celestial imagery of Madrid, Biblioteca Nacional, MS 3307", en Alicia Walker y Amanda Luyster (eds.) *Negotiating Secular and Sacred in Medieval Art. Christian, Islamic and Buddhist*. Farnham, Ashgate Publishing Ltd, pp. 103-128.
- RODRIGUEZ LÓPEZ, Isabel (1999): *Mar y Mitología en las culturas mediterráneas*. Aldebarán, Madrid.
- SEZNEC, Jean (1983): *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Taurus, Madrid.
- VERKERK, C.L. (1980): "Aratea: A Review of the Literatura Concerning Ms. Vossianus lat. G. 79 in Leiden University Library" en *Journal of Medieval History* 6.

Perfil de la revista

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es una publicación fundada en el año 2009 y de periodicidad semestral, cuyos números de editan en junio y diciembre de cada año. Está adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (nº 941299) y al Proyecto de Innovación Docente UCM *Base de datos digital de iconografía medieval*.

RDIM es una publicación dirigida a investigadores, docentes y alumnos universitarios interesados por la cultura visual. Está dedicada al estudio de la imagen medieval y tiene como objetivo principal la comprensión de los temas de su repertorio (Biblia y apócrifos, bestiario, hagiografía, temática profana y científica, iconografía islámica, etc.) con el fin de poner de relieve la riqueza y variedad del arte medieval. Cada uno de los artículos publicados presenta un doble perfil, investigador y docente, al entender que ambas facetas son complementarias en el ámbito de la producción científica.

Política editorial y normas de publicación

Si desea hacernos llegar su trabajo para su publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico (iconografia@ucm.es).

Estructura de los originales

Los textos se remitirán en formato Word preferentemente en castellano, inglés y francés, pero también se valorará la publicación de originales en portugués o italiano. Los trabajos han de ser originales y ajustarse a las normas de publicación de la revista, tanto en su extensión como en los bloques de contenidos y los requerimientos formales.

Cada artículo, escrito en letra Verdana, 11 p. y con interlineado 1'15, tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas al pie y bibliografía incluidas, y contendrá al inicio:

- **Título del artículo** en castellano y en inglés.

*Si el artículo está redactado en un idioma diferente al castellano o al inglés, el título deberá ir en el idioma del propio artículo y en inglés.

- **Nombre completo del autor, vinculación institucional o área de especialización (por ej. doctor en Historia del Arte), correo electrónico y número ORCID.** La obtención del número de identificación ORCID es gratuita e inmediata: véanse las instrucciones para su obtención en <https://orcid.org/>.
- **Resumen:** breve síntesis de entre 100 y 150 palabras (500-800 caracteres aprox.) sobre los acontecimientos y personajes que intervienen en la iconografía analizada, o de los contenidos simbólicos presentes en una figura, señalando las posibles divergencias en función de las fuentes.

*Cuando el idioma principal del artículo no sea el castellano, habrá dos resúmenes, uno en el idioma principal, con las características ya indicadas arriba, y otro en castellano, que será un resumen extendido en 500-700 palabras (2.700-3.800 caracteres aprox.) Igualmente, en este caso, las conclusiones deberán redactarse en castellano en una extensión de 600-800 palabras (3.300-4.400 caracteres aproximadamente).

- **Palabras clave:** enumeración de 3-5 términos que sirvan como motor de búsqueda.
- **Abstract y Keywords** correspondientes en inglés.

A continuación, se desarrollará el cuerpo del artículo. Este podrá ser publicado siguiendo uno de estos dos formatos:

- **Estudios iconográficos de carácter monográfico:** con carácter general se analizará un tema o símbolo con representación medieval, ya sea de carácter bíblico, apócrifo, mitológico, científico, etc. Contendrá los siguientes campos.
 - **Atributos y formas de representación:** descripción de la formulación iconográfica que presenta el tema o figura estudiada, mediante el análisis de los principales protagonistas y componentes que lo hacen reconocible.
 - **Fuentes escritas:** enumeración y breve comentario de las fuentes literarias y documentales, indicando en la medida de lo posible autor, título, año, lugar, capítulo y/o páginas.
 - **Otras fuentes:** enumeración y breve descripción de la influencia de fuentes orales, arqueológicas, litúrgicas, o de cualquier otro tipo -que no sean escritas-, en la elaboración del tema iconográfico.
 - **Extensión geográfica y cronológica:** indicación de la cronología y las áreas geográficas en que se han encontrado ejemplos del tema estudiado.
 - **Soportes y técnicas:** indicación de los soportes y técnicas que se han utilizado en el mundo medieval para plasmar la iconografía analizada.
 - **Precedentes, transformaciones y proyección:** descripción, en el caso de haberlos, de los antecedentes del tema en la Antigüedad, de las transformaciones y reelaboraciones del mismo durante la Edad Media, y de su proyección en la Edad Moderna y Contemporánea.
 - **Prefiguraciones y temas afines:** enumeración de temas próximos en cuanto a intención, finalidad y contenido. En el caso de los temas del Antiguo Testamento, se especificará, además, si son prefiguraciones de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.
 - **Bibliografía:** enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.
- **Estudios iconográficos de carácter transversal:** de manera más específica se analizarán puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente. Los contenidos se dividirán en aquellos epígrafes que se consideren oportunos, aunque incluyendo al final un apartado dedicado a las conclusiones y otro a la bibliografía especializada.

Citas

Las citas literales deberán incorporarse al cuerpo del texto entrecomilladas cuando su longitud sea inferior a tres líneas. En el caso de superar las tres líneas, constituirán un párrafo independiente, convenientemente espaciado del cuerpo del texto, sin comillas de apertura ni cierre, con sangría a la izquierda y letra de tamaño 10.

Ilustraciones

Cada artículo deberá incorporar una selección de imágenes representativa del arco cronológico y geográfico cubierto por el tema estudiado (hasta un máximo de 12), debiendo prestarse atención igualmente a las variantes iconográficas descritas a lo largo del texto.

En relación a las ilustraciones, deberán tenerse presente las siguientes cuestiones:

- Las ilustraciones deberán ser remitidas en formato digital a la misma dirección de correo que el archivo con el texto original del artículo. Cada imagen deberá aportarse en un único archivo, por lo que no se admitirán varias imágenes dentro de un mismo fichero ni tampoco dentro del cuerpo del texto.
- Las imágenes tendrán un formato de uso habitual (preferentemente JPG, y de manera excepcional en PNG, TIFF o BMP). Han de ser facilitadas con la mejor calidad posible en beneficio de su óptima reproducción (mínimo 300 ppp), teniendo especialmente presente que la versión impresa de la revista tendrá un tamaño A5. Las imágenes con calidad inferior a 300 ppp no serán incluidas en el texto publicado. Las imágenes irán nombradas como Foto_01, Foto_02, Foto_03, etc. de modo que haya una correspondencia entre el número de foto y el número de figura.
- Deberá indicarse en el texto el lugar exacto en el que deberá ir cada ilustración con el siguiente formato: fig. 1, fig. 2, fig. 3, etc. Los editores de la revista tratarán de ubicar todas las imágenes en el lugar de dichas llamadas salvo si existiera algún problema de maquetación.
- Además del archivo con el texto original y las imágenes, éstas deberían ir acompañadas de otro archivo de texto Word independiente que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando de este modo la correcta identificación de cada imagen. Para ello, cada una de las imágenes deberán estar detalladas a partir del siguiente esquema: Fig. 1- Pie de foto – Foto_01; Fig. 2- Pie de foto- Foto_02; etc.
- En el pie de foto se tratará de detallar el mayor número posible de los siguientes campos respetando el formato propuesto a continuación:

Autor, *Título de la obra o iconografía representada* (detalle, si lo hubiera), cronología, técnica y soporte. Institución de la ubicación actual (ciudad). Procedencia de la foto (referencia bibliográfica completa con indicación de página, archivo fotográfico, dirección completa url de la que puede descargarse libremente, o indicación si es foto de autor)

Por ejemplo:

Rogier van der Weyden, *El descendimiento* (detalle), h. 1435, óleo sobre tabla. Museo Nacional del Prado (Madrid). Foto de: VVAA, *Guía del Museo del Prado*, 2017, Ed. El Prado, Madrid, p. 203

La ascensión de Alejandro, s. XII, tímpano de piedra. Santa Maria della Strada (Matrice, Italia). Foto de: www.timpanosenpiedra.es.santamariadellastrada

Referencias bibliográficas

El aparato crítico se presentará en forma de notas abreviadas a pie de página y bibliografía final desarrollada. Las citas se ajustarán a la siguiente norma:

a) **Notas al pie.** Las notas a pie de página irán en letra de 9 p. Si el voladito coincidiera con cualquier signo de puntuación, irá siempre antes de dicho signo.

Con carácter general, se citará abreviadamente: APELLIDO(S), Nombre completo (año): página(s).

Ej.: BASCHET, Jérôme (2008): pp. 23-24.

Las obras literarias medievales se acogerán a las referencias abreviadas de uso común, precedidas del nombre del autor y del título de la obra:

Ej.: SAN ISIDORO, Etimologías, II, 3, 5, entendiéndose libro II, capítulo 3, sección 5.

En el caso de utilizar ediciones modernas de las mismas, se seguirá el formato indicado en la norma antecedente.

Los textos bíblicos serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

El autor puede optar por recurrir a las abreviaturas convencionales de los libros: Ex. 5, 1-2; Ap. 12, 7.

b) Bibliografía final:

Monografías y obras colectivas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): Título. Editorial, lugar de edición, [vol./tomo].

De existir varios autores, cada nombre y apellido(s) se separarán por punto y coma.

Ej.: BARNAY, Sylvie (1999): Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge. Éditions du Cerf, París.

Si se trata de una obra colectiva citada en su integridad, se indicará "ed./dir./coord." entre el nombre del compilador y el año de edición.

Ej.: CARRERO, Eduardo; RICO, Daniel (eds.) (2004): Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica. Nausícaä, Murcia.

Artículos de revistas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): "Título", Revista, vol./tomo, nº, páginas.

Ej.: YARZA LUACES, Joaquín (1974): "Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII", Archivo Español de Arte, t. XLVII, nº 185, pp. 13-38.

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

APELLIDO(S), Nombre completo (año): "Título". En: APELLIDO(S), Nombre completo (ed./dir./coord.): Título del libro o volumen de actas. Editorial, Lugar de edición, [vol./tomo], páginas.

Ej.: KENAN-KEDAR, Nurith (1974): "The Impact of Eleanor of Aquitaine on the Visual Arts in France". En: AURELL, Martin (dir.): Culture Politique des Plantagenêt. Université de Poitiers – Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 39-60.

Si el autor del capítulo coincide con el autor del libro, no se reitera el nombre, dándose por sobreentendido.

Ej.: SAUERLANDER, Willibald (1974): "Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun". En: Romanesque Art. Problems and Monuments. The Pindar Press, Londres, vol. I, pp. 223-267.

Catálogos de exposiciones

Título (año), catálogo de la exposición (Lugar, año). Editorial, Lugar de edición.

Ej.: The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art (1970), catálogo de la exposición (Nueva York, 1970). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En el caso de citar una contribución concreta dentro de un catálogo, proceder según la norma precedente incluyendo los datos precisos de la exposición de acuerdo a la presente norma.

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): "Vírgenes abrideras". En: Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): Título. Tesis doctoral/memoria de investigación inédita, Universidad/centro de investigación.

Ej.: PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1974): Escultura gótica toledana. La catedral de Toledo (siglos XIII-XIV). Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

Intervenciones orales no publicadas (conferencias, comunicaciones...)

APELLIDO(S), Nombre completo (año): "Título". En: *Título de la actividad* (Lugar, fecha). Comunicación oral no publicada.

Ej.: PICAZO MILLÁN, Jesús Vicente; FANLO LORAS, Javier y SORO GAYÁN, Alfonso (2017): "Nueva artesanía andalusí en el valle del Ebro: el taller de vasos de alabastro de Rodén". En: *II Congreso CAPA (Arqueología Patrimonio Aragonés)* (Zaragoza, 9 y 10 de noviembre de 2017). Comunicación oral no publicada.

Ediciones de fuentes y obras literarias

NOMBRE Y APELLIDO(S) (año): Título. Edición de APELLIDOS, Nombre (año de la edición moderna): Título de la edición. Editorial, Lugar de edición, [volumen/tomo].

Ej.: JOHANNES GERSON (1363-1429): Opera Omnia. Edición de DU PIN, Louis Ellies (1987): Johannes Gerson. Opera Omnia. George Olms Verlag, Hildesheim, vol. III.

Si no se pudiese precisar la fecha exacta de la fuente original, se indicará el siglo, y si tampoco fuese posible indicar esto, se dejará en blanco indicando al final la fecha de la edición moderna.

Recursos y ediciones digitales, artículos de revistas electrónicas

Se indicará la dirección web y la fecha de consulta entre corchetes.

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): "Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage", Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre, nº 12 [<http://cem.revues.org/index7132.html>]. Consulta de 10/10/200].

Evaluación y publicación

La dirección de la revista junto con el consejo de redacción hará una pre-evaluación de los artículos recibidos para garantizar que estos se ajustan al campo temático de la revista y cumplen los requerimientos mínimos que garantizan su calidad científica. Una vez superada dicha pre-evaluación, el artículo se remitirá para su revisión a dos evaluadores externos especializados en el campo científico del artículo, mediante el sistema de arbitraje ciego (pares ciegos). Transcurrido este proceso, el autor recibirá las observaciones de los evaluadores y la notificación de si el artículo ha sido aprobado para su publicación en la revista. Si dicha publicación está condicionada a la

introducción de cambios en el texto original, se indicará al autor qué modificaciones son necesarias y el plazo para realizarlas. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

Aviso de derechos y responsabilidades

Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos y a ellos corresponderá el derecho de explotación de los mismos. En todo caso, la procedencia del contenido deberá ser correctamente citada en cualquier reproducción parcial o total del mismo.

La revista no se hace responsable de los derechos de propiedad y reproducción de las imágenes que éstas pudieran tener, por lo que será responsabilidad del autor tener los permisos pertinentes y citar adecuadamente la procedencia en el caso de que no sea el propietario de las mismas. Por ello, la revista aconseja a los autores que las imágenes incluidas sean fotografías libres de derechos, reproducciones de imágenes ya publicadas cuya fuente original será debidamente citada indicando los datos de la obra y la página correspondiente, realizadas por sus autores o, en el caso de imágenes tomadas de internet, que estén acompañadas de la dirección web extraída y la fecha de captura.

La revista se acoge a una política de acceso abierto (*Open Access*) basada en las declaraciones de Budapest (2002), Berlín (2003) y Bethesda (2003), por lo que los artículos en ella publicados se pueden leer, descargar, imprimir, copiar y distribuir gratuitamente citando su procedencia. Igualmente, está sujeta a la licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)".

Declaración de privacidad

La información personal incluida en la revista (nombres y direcciones de correo electrónico) se ha proporcionado exclusivamente con fines académicos y científicos, por lo que no están disponibles para otro uso o intención alguna.



Base de Datos Digital
de Iconografía Medieval



EL ECLECTICISMO EN LA EDAD MEDIA: MITO, CIENCIA Y RELIGIÓN

V Seminario del Proyecto de Innovación Docente “Base de datos digital de iconografía medieval” (2009-2018)

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/>



Giovanni CADAMOSTO DA LODI, *Libro de componere herbe et fructi*, copia procedente del norte de Italia realizada hacia 1471, hoy en la BnF, ms. italien 1108, fol.7v, con médicos célebres que conversan entre sí a través del libro, entre los que hay autores de la Antigüedad y de la Edad Media, tanto árabes como latinos (Alberto Magno, Razas, Aristóteles, Dioscórides, Esculapio, Galeno, Hipócrates, Avicena, Odon de Meung, Sarâbiyûn y Mesué)

MITO

Santiago MANZARBEITIA VALLE
La Sibila medieval

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA
Aracné: un relato ovidiano en la Baja Edad Media

CIENCIA Y TÉCNICA

Irene GONZÁLEZ HERNANDO
Instrumentos médicos: el legado Antiguo en la ciencia Medieval

Víctor RABASCO GARCÍA
De Roma a al-Andalus. Desarrollo de la técnica y significado del arco de dovelas alternas

RELIGIÓN

Ángel PAZOS LÓPEZ
De la interacción entre judíos, cristianos y musulmanes: transferencias litúrgicas y anacronismos en el repertorio cristiano medieval

WEB DEL PROYECTO

Tomás IBÁÑEZ PALOMO

Martes 24 de abril de 10.30 a 12.30h

Facultad de Geografía e Historia (UCM) – Aula de Grados

Entrada libre hasta completar aforo
Se entregará certificado de asistencia